

CĂTĂLINA-ELENA MIHĂILĂ

CUVÂNTUL ROSTIT DE ACTOR PE SCENĂ

FIINȚARE, IDENTITATE, CONECTARE

STUDIA ARTIS



UArtPress

Presă Universitară Clujeană

Cătălina-Elena Mihăilă

CUVÂNTUL ROSTIT
DE ACTOR PE SCENĂ

Redactare & DTP: Radu Toderici
Coperta: Sós Beáta

© Cătălina-Elena Mihăilă
© UArtPress, 2022
© Presa Universitară Clujeană, 2022

Editura UArtPress
Târgu Mureș, str. Köteles Sámuel, nr. 6
540057, România
web: uartpress.ro

Universitatea Babeș-Bolyai
Presa Universitară Clujeană
Director: Codruța Săcelean
Str. Hasdeu, nr. 51
400371 Cluj-Napoca, România
Tel./fax: (+40)-264-597.401
E-mail: editura@ubbcluj.ro
<http://www.editura.ubbcluj.ro/>

STUDIA ARTIS

Seria Școlii Doctorale a Universității de Arte
din Târgu Mureș, nr. 7
ISSN: 2971-8694

ISBN 978-606-8325-44-6
ISBN 978-606-37-1563-1
(ediție online pdf)

Cătălina-Elena Mihăilă

CUVÂNTUL ROSTIT DE ACTOR PE SCENĂ

– Ființare, identitate, conectare –

UArtPress

Presă Universitară Clujeană

2022

CUPRINS

Argument	7
CAPITOLUL 1. DE LA SCRIS LA ROSTIT	25
1.1. Originea cuvântului rostit	26
1.2. Transferul de la semn lingvistic grafic la rostit	26
1.3. A rosti	27
1.4. Limbajul articulat	28
1.5. Actul lingvistic	29
1.6. Cuvântul-semn	31
1.7. Semnul lingvistic – o dublă perspectivă	32
1.8. Perspectiva psihologică	33
1.9. Limbajul și cunoașterea	34
1.10. Mecanismele actului lingvistic	35
1.11. Limba – totalitatea actelor lingvistice	36
1.12. Dialog/ Discuție	37
1.13. Cuvânt – limbaj – comunicare	38
CAPITOLUL 2. TRUPUL CUVÂNTULUI	41
2.1. Noțiuni introductive	41
2.2. Spre o coloană de aer optimă	44
2.2.1. Aparatul respirator	45
2.2.2. Tipuri de respirație	47
2.2.3. Respirația costo-diafragmatică	48
2.2.4. Gimnastica respiratorie	48
2.3. În căutarea unei voci bine pozate	50
2.3.1. Aspecte calitative ale vocii	52
2.3.2. Pozarea vocii	56
2.3.3. Funcția auditivă	57
2.3.4. Afecțiuni ale aparatului fonorespirator	58
2.3.5. Igiena vocală	60
2.4. Spre o rostire corectă a cuvântului românesc	61
2.4.1. Fonemul	62
2.4.2. Vocalele	64
2.4.3. Consoanele	66
2.4.4. Dicția	68
2.4.5. Defecte funcționale	69
2.4.6. Greșeli frecvente de dicție	70
2.4.7. Forme ale vorbirii nonliterare	71
2.4.8. Defecte de vorbire „expresive“	72
2.4.9. Accentul în cuvânt și în propoziție	73
2.4.10. Discrepanța între ortografie și ortoepie	74
2.4.11. Valențele sonore ale consoanei „X“	75
2.4.12. Cacofonia	76

CAPITOLUL 3. <i>GÂNDUL ȘI SUFLETUL CUVÂNTULUI</i>	79
3.1. Noțiuni introductive	79
3.2. În căutarea ideii	80
3.3. <i>Gândul</i> cuvântului	86
3.4. <i>Sufletul</i> cuvântului	89
3.5. Interdependența idee-emoție	92
3.6. Energia	96
3.7. Empatia	97
3.8. Poezia	99
CAPITOLUL 4. CUVÂNTUL <i>CELUILALT</i> . A FI – A VORBI	105
4.1. Noțiuni introductive	105
4.2. Vocea <i>Celuiilalt</i>	113
4.3. Cuvântul <i>viu</i> – Emoțiile <i>Celuiilalt</i>	115
4.4. Cuvântul <i>Celuiilalt</i> – De la <i>a fi</i> spre <i>a vorbi</i>	116
4.4.1. Personalitatea	117
4.4.2. Dimensiunile personalității	120
4.4.3. Coordonare și reprezentare: temperament – vorbire	121
CAPITOLUL 5. CUVÂNTUL ANIMAT.	
VORBIREA ÎN TEATRUL PENTRU COPII	127
5.1. Considerații generale – limbajul păpușăresc	127
5.2. Actorul. Păpușa. Vorbirea	129
CAPITOLUL 6. CUVÂNTUL CONECTAT	133
6.1. Noțiuni introductive	133
6.2. Verbal și nonverbal	136
6.3. Intenția și comunicarea neintenționată	139
6.4. Surplusul de emoții în decodare	142
6.5. Pregătirea și reeducarea laboratorului interior	146
6.6. Deconectarea – conectarea	148
6.7. Respirație și deconectare	151
6.8. Auz și ascultare	152
6.9. Cuvântul conectat	154
Concluzii	157
Bibliografie	173

ARGUMENT

*Cuvântul este sluga minții.
Căci ceea ce voiește mintea,
aceea tâlcuiește cuvântul.
(Antonie cel Mare)*

„Când cauți nu trebuie să stai pe țărmul mării și să aștepti ca lucrul căutat să vină de la sine, ci trebuie să cauți cu stăruință, să cauți, să cauți...”¹ În artă, înainte de orice, trebuie să cauți, să vezi și să înțelegi frumosul, acel frumos platonian „ce trăiește de-a pururea, ce nu se naște și piere, ce nu crește și scade”. Dar oare actorul, acest slujitor al artei și iubitor de frumos, ce *caută* în călătoria sa scenică? Caută să stârnească emoție și să deschidă „un ochi închis care se trezește”². Într-un cuvânt: caută să transmită, să comunice. De la sine înțeles este faptul că una dintre enigmaticele ce îl frământă pe acest artist este însăși delimitarea conceptului de teatru, care a fost definit și explicat de-a lungul timpului în nenumărate moduri. O viziune interesantă asupra acestui concept ne este oferită de Matei Vișniec (cel care a născocit atât de fascinant și pasionat în creația sa literară *Iubirile de tip pantof. Iubirile de tip umbrelă* 150 de definiții, încercări, perspective în jurul acestei noțiuni) și asupra căreia doresc să mă opresc: „Teatrul este un om care vine în fața altui om și îi spune: sunt oglinda ta, sunt umbra ta, sunt pleoapa ta, sunt amiaza ta, sunt tu”³. Putem vorbi, astfel, despre o întâlnire față în față a doi oameni, actorul și spectatorul,

1. Konstantin Sergheevici Stanislavski, *Munca actorului cu sine însuși – în procesul creator de întruchipare*, partea a II-a, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1995, p. 321.

2. Matei Vișniec, *Iubirile de tip pantof. Iubirile de tip umbrelă*, București, Editura Cartea Românească, 2016, p. 81.

3. *Ibidem*.

sau putem vorbi chiar despre un om între oameni, actorul și publicul, indivizi care își dau întâlnire, în esență, pentru a comunica. Astfel, actorul caută continuu să fie pregătit pentru această *întâlnire*.

Așa cum artistul sunetului – muzicianul – are ca „armă” instrumentul pe care îl slujește, sigur că și actorul are o suită de instrumente la care apelează pentru a se putea exprima. Actorul în teatrul dramatic, precum păpușa și marioneta din teatrul de animație, apare în fața ochiului vigilent al publicului, fiind cel dintâi criticat și analizat. Este de la sine înțeles faptul că un actor primește pe umerii săi o responsabilitate destul de consistentă, iar ca acesta să o ducă la capăt are nevoie de o serie de veleități primite de la natură, alături de talent și o educație cât mai bine consolidată. Toate acestea reprezintă așa-numitele *arme* ale actorului. Vocea trebuie să devină în timp puternică, bine pozată, poziționată în piept. E nevoie, de asemenea, și de o vorbire curată, cristalină, sub egida unei dicții exemplare. Corpul are nevoie de mobilitate, elasticitate, expresivitate și plasticitate. Sigur că în procesul de transmitere a mesajului și a emoției și mimica are un rol deosebit, toate aceste instrumente-arme fiind, de fapt, arsenalul exterior al actorului, care trebuie înzestrat, învăluit cu trăire, stare, sentiment și, neîncetat, aflat sub amprenta gândului *viu*, activ. Disciplina și antrenamentul actorului pot fi comparate cu cele ale unui soldat. Impetuos necesară este cunoașterea de către actor a propriilor instrumente, a posibilităților oferite de acestea și de importanța fiecăruia dintre acestea, el dedicându-se continuu studiului și perfecționării lor pentru a da viață artei sale. În al doilea volum al capodoperei *Munca actorului cu sine însuși*, scrisă de una dintre personalitățile cele mai impunătoare și valoroase în ceea ce privește arta actorului, și mai exact cea a trăirii, este amintit un experiment în care actorilor în devenire li s-au legat mâinile și picioarele, au fost legați la ochi și la gură și li s-au astupat urechile, tocmai pentru a înțelege importanța fiecărei armei de exprimare artistică.

Dacă aș fi întrebată de ce am ales să pătrund în universul fantastic al teatrului, probabil că aș pune în lumină ideea de a

căuta fără oprire și de a transmite ceva omenirii prin intermediul artei. Teatrul are în viața mea un rol revelator și un iz de binecuvântare a ființei mele, pentru că mă îndeamnă să caut atât cu sufletul, cât și cu rațiunea. Cred că fiecare actor are un personaj care și-a lăsat puternic amprenta în evoluția sa profesională. Pentru mine, fiecare personaj e important, tratat cu toată seriozitatea și implicarea, reprezentând un teren nou pe care pot să învăț, să experimentez, să descopăr. Unul dintre personajele care și-a lăsat amprenta asupra mea a fost Winnie din spectacolul *Ce zile frumoase* după Samuel Beckett, în regia lui Radu Olăreanu, montat pe scena Teatrului Studio. Îmi place să îl numesc spectacol-provocare, pentru că m-a incitat și m-a pus în fața unui text de teatru al absurdului, un text cu aer filosofic și de o anumită întindere. Pe lângă aceasta, mi-a propus să transmit lipsindu-mă de importante arme expresive. Am fost nevoită, în primă instanță, să transmit doar cu partea de sus a corpului, iar în a doua parte doar capul mi se mai vedea. Așadar, acesta a fost pariul pe care l-am câștigat și care m-a făcut să înțeleg importanța, dar și bogăția artei cuvântului rostit pe scenă. Am înțeles astfel câtă culoare și vitalitate poate primi cuvântul. Am găsit la nivel de formă o paletă largă de tonalități, de intensități, de registre, iar la nivel de fond am descoperit o suită impresionantă de nuanțe, de accente, de înțelesuri, de sensuri, de jocuri de cuvinte prin care poți să transmiți atât de mult. M-am bucurat, în esență, de magia cuvântului rostit în fața spectatorului.

Trebuie să recunosc că preocuparea mea pentru cuvânt e vie de multă vreme: acest spectacol a fost revelator pentru că am aprofundat ideea disponibilității cuvântului rostit, a acestui principal mijloc de comunicare între indivizi. Am înțeles puterea pe care o poate avea dacă e cu grijă și atenție îmbrățișat, lucrat și însuflețit, atingând ideea de frumusețe a rostirii cuvintelor care pot fi, după cum afirma Jean-Paul Sartre, asemenea unor „pistoale încărcate“. Astfel, acest spectacol m-a îndrumat să descopăr o dependență crucială

între tehnica și arta cuvântului, o deschidere spre căutarea conceptului de comunicare totală, atât de necesar în arta scenică, cât și ideea unui corolar între vorbire, gând și emoție.

Așa cum se spune despre ochi că sunt oglinda sufletului și că pe scenă niște ochi goi dezvăluie, de fapt, un suflet gol, la fel se poate spune și despre cuvintele rostite pe scenă, care parcă din ce în ce mai mult își pierd titlul de principal mijloc de realizare scenică, devenind, așa cum spunea Shakespeare într-o replică celebră, doar „vorbe, vorbe, vorbe“. În opinia mea, cuvântul trebuie să își recapete locul, desigur, prin intermediul actorului, care are nevoie să înțeleagă, în primul rând, structura acestui cuvânt menit pentru a fi rostit, format dintr-o parte tehnică și o parte artistică. Sunt, de fapt, în perspectiva mea, cele două CUM-uri: *cum* trebuie rostit cuvântul pentru a fi clar și *cum* trebuie redat pentru a transmite, pentru a avea sens, intenție, mesaj, pentru a fi purtătorul unei idei.

Vorbirea scenică, acest proces organic de comunicare, a stârnit interes încă din Grecia antică, unde vom întâlni primii profesori de retorică. Deja în a doua jumătate a secolului V î. Hr. apare ideea de stăpânire a unui discurs limpede și logic, pe care Socrate le-o transmitea discipolilor săi.

Pentru a nu fi surprins de nicio cerință regizorală, actorul trebuie să își antreneze în permanență instrumentele înainte de fiecare reprezentare scenică, dar și înaintea fiecărei repetiții, așa cum muzicianul petrece ore în șir descoperind toate culorile pe care sunetul le poate picta. Prin prisma tehnicii exterioare a vorbirii scenice, glasul este instrumentul care îl îndrumă pe artistul dramatic spre dobândirea frumuseții redării cuvântului. Pentru a putea transmite textul în manieră artistică, cuvântul rostit trebuie să aibă claritate, simplitate și naturalețe. Expresivitatea acestuia îl împlinește prin conținutul pe care i-l conferă arta vorbirii. Nu putem însă discuta despre acest conținut artistic, despre această parte vie a cuvântului decât după ce stăpânim o tehnică cu ajutorul căreia putem rosti corect, curat. Lipsa interdependenței artă-tehnică poate duce fie la cuvinte care nu se aud și nu se înțeleg, dar

au un fond, un substrat, o esență, sau cuvinte rostite frumos, cristalin, care nu rămân decât la nivel de sunet, fără a avea sens, conținut.

Dacă privim teatrul ca pe o oglindă a lumii, a vieții, actorul poate fi emițătorul unor idei esențiale, al unor esențe chiar revelatoare. Putem surprinde funcția educativă a teatrului, având astăzi în discuție chiar un concept de educație prin teatru. Astfel, actorul trebuie să înțeleagă și să răspândească niște idei cu privire la probleme de ordin moral, politic, social, cultural, cuvântul având chiar o misiune valoroasă. În altă ordine de idei, trăim astăzi într-o societate în care comunicăm efectiv din ce în ce mai puțin, o lume care are nevoie și mai mult de teatru pentru „a se hrăni“, dar și pentru a avea posibilitatea de a comunica direct.

Ne este cunoscut faptul că aceste cuvinte sunt chei ale comunicării și la nivel scris, ortografia fiind cea responsabilă de toate regulile ce stau la baza formării și corectitudinii acestora. La nivel fonetic, cuvintele trebuie să respecte o unitate impusă de regulile ortoepice. Actorul trebuie să le cunoască și să le respecte, deoarece teatrul are rolul de a menține frumusețea și claritatea limbii române. Plecând de la acest aspect, pentru a dobândi o vorbire sănătoasă actorul trebuie să își controleze neîncetat rostirea, fiind indicat chiar în viața de zi cu zi să vorbească corect, renunțând la orice fel de ticuri verbale, la dialecte sau subdialecte. El trebuie să se afle fără încetare într-un laborator creator în care își îngrijește armele. Așa cum o carte prost tipărită necesită o atenție suplimentară, dar și un efort mare, în mod asemănător cuvântul rostit greșit pe scenă deranjează și deconcentrează. În loc să stărnim atenția, interesul și curiozitatea spectatorului, noi putem, din păcate, să îl îndepărtăm. O greșeală de acest tip îl face pe spectator să piardă ideea și chiar esența piesei, nemişcându-se de emoție, care nu mai are cum să treacă rampa.

Valoarea acestei filiere tehnice a cuvântului este atent analizată de Stanislavski în capodopera lui: „forma e mai interesantă decât conținutul, ea acționează mai mult asupra

auzului și văzului decât asupra sufletului și mai curând încântă decât emoționează”⁴. Acesta este așadar nivelul la care poate rămâne un cuvânt pronunțat doar corect.

Tehnica vorbirii ține de un tot unitar format din respirație, voce și dicție, care formează, de fapt, un sistem de exteriorizare primordial pentru artist. Fiecare dintre acestea se bazează pe un studiu în profunzime și pe un antrenament bazat pe o serie de exerciții ce trebuie repetate fără încetare. Respirația, ca act fiziologic, trebuie dezvoltată pentru a putea susține sunetul, actorul trebuind să dobândească o respirație corectă costo-diafragmatică. Este important ca actorul să își cunoască aparatul respirator, dar și să și-l îngrijească. Vocea îi permite actorului să jongleze și să coloreze cu sunetul. El trebuie să își pozeze vocea corect, să o folosească și să o îngrijească. Stanislavski amintește de un artist care umbla cu termometrul la el pentru a putea verifica temperatura lichidelor și a hranei, considerându-și glasul drept bogăția lui. Vocea este un instrument fascinant cu care poți jongla, nuanța, experimenta. Dicția se ocupă de forma clară și impecabilă a cuvântului. Consider esențial ca actorul să cunoască poziția fiecărui sunet pentru a-l putea atinge exact în pronunțarea cuvântului. Dicția propune o suită impresionantă de exerciții ce țin de corectarea defectelor de vorbire, dar și de studiul acestora, pentru a putea fi abordate în interpretarea caracterelor dramatice, cu o serie de jocuri de cuvinte care se lucrează mai exagerat pentru ca pronunția corectă să devină o obișnuință. Tot Stanislavski face o conexiune interesantă între un cuvânt rostit prost, de exemplu cu finalul cuvântului înghițit sau cu o literă mâncată, asemănând cuvintele degradate cu o degradare fizică a individului. Am avut ocazia să văd și să lucrez cu actori care, nelucrându-și vorbirea, erau trădați de propria armă și se bâlbâiau, distrugeau forma cuvântului. Unui partener de scenă cu care jucam i s-a întâmplat să distrugă efectiv un cuvânt, fapt pentru care s-a blocat și foarte greu a putut să continue. Așadar, glasul ne poate trăda și pot interveni

4. Konstantin Sergheevici Stanislavski, *op. cit.*, p. 372.

blocaje care paralizează întreaga economie a comunicării artistice construită până atunci. E păcat să distrugem o capodoperă a unui artist, a dramaturgului, prin astfel de greșeli tehnice. Întorcându-ne la paralela între textul scris și cel rostit, dezavantajul celui pronunțat e că nu mai poate fi adus înapoi, recitit...

Ne-am ocupat, aşadar, de partea exterioară, de învelișul sau întruchiparea cuvântului. Dar trebuie, după cum aminteam, să îi dăm o anumită consistență pentru ca el să nu rămână doar o aparență fără esență. Cuvântul are nevoie de o însuflețire, de o parte vie. Discutând despre arta vorbirii, este clar că ne subordonăm artei actorului. Pentru ca publicul să se bucure de emoție, stare, sentimente, mesaje trebuie, în primul rând, ca actorul să le dobândească, spectatorul fiind un martor al trăirii scenice. În final, cuvântul este o exprimare a gândului și a stării artistului. Din perspectiva mea și a jocului meu actoricesc, dacă eu ca actriță cunosc, stăpânesc și trăiesc situația, relația cu ceilalți personaje, dar și motivația, nu mă mai gândesc la cele două CUM-uri, pentru că textul vine de la sine așa cum e firesc, având un interior bine mobilat și un gând viu. Dar asta presupune o seriozitate în ceea ce privește exercițiul pentru nivelul tehnic, precum și pentru abordarea, descifrarea, asumarea textului și a personajului. Astfel, nu ai cum să prezinți publicului o rostire goală, lipsită de sens, adevăr și credință. Important este să simți cuvintele pe care trebuie să le rostești și să nu întâmpini piedici în a le pronunța.

Un exemplu cu privire la esențe și la ce rol are cuvântul ca instrument al actorului este dat de Stanislavski, pentru care fraza atât de delicată „E timpul să deschizi larg ușa fericii tale personale“, pronunțată cu vulgaritate, cu defecte de vorbire sau bâlbâit, nu poate să transmită un astfel de mesaj sau emoție. În acest sens, un actor poate împiedica însăși transmiterea unei esențe a întregii creații regizorale sau dramaturgice. Spectatorul trebuie invitat la evadare, la revelație, la detașare din cotidian, la catharsis și nicidecum nu trebuie obosit cu greșeli de pronunție sau cu momente în care actorul nu se aude. Pe de altă parte, el nu trebuie

bombardat doar cu vorbe insipide. Cuvântul rostit pe scenă trebuie să își păstreze locul său principal între elementele artei dramatice.

În lucrarea sa dedicată teatrului, David Mamet include câteva sfaturi pentru actori cu privire la atenția spectatorului și la vorbirea scenică: „Actorii nu uită niciodată un lucru de care majoritatea regizorilor nu-și dau seama niciodată, și anume că scopul punerii în scenă este să-i atragi atenția spectatorului asupra persoanei care vorbește”⁵. Mamet îi îndeamnă pe actori să vorbească tare, considerând că:

„dramaturgul a scris replicile ca să fie rostite tare. Iată și corolarul: pronunță și ultima consoană. Mulți actori, care nu au o dicție bună, o înghit, înghit ultimele consoane și unu-două cuvinte de la sfârșitul propoziției. Poate mulți cred că asta înseamnă să fii natural. Dar să te afli pe scenă nu e deloc natural. Te afli acolo ca să joci într-o piesă. Vorbește tare și apăsător. Pronunțarea consoanelor finale te învață una dintre cele mai importante lecții de muzică: termină fraza. Și începe fraza. Când a venit momentul să vorbești, vorbește. Asumă-ți obligația pentru frază și ți-ai asumat răspunderea pentru piesă. Asta-i tot.”⁶

Pentru a-ți asuma însă răspunderea pentru frază, trebuie să o treci prin propriul filtru și să o înțelegi. Nu poți transmite ceva fără să înțelegi.

Pentru a aprofunda într-un mod complex acest proces al rostirii și însuflețirii cuvântului, ne oprim asupra nucleului actului artistic: comunicarea. Stanislavki propune un triunghi al comunicării format din actorii-parteneri de scenă și public. El consideră că protagoniștii pot comunica cu spectatorul în momentul în care ei comunică cu adevărat între ei. Este clar faptul că între artiști întâlnim o comunicare de ordin direct, iar cu publicul una de tip indirect.

5. David Mamet, *Teatrul*, București, Editura Curtea Veche, 2013, p. 34.

6. *Ibidem*.

Așa cum tehnica vorbirii preia informații din sfera științelor – anatomie, fiziologie, acustică, fonetică, impozație –, arta actorului poate împrumuta, pentru a se desăvârși, în viziunea mea, din universul psihologiei, care se ocupă, în detaliu, de procese ce stau la baza actului artistic scenic precum vorbirea, gândirea, comunicarea, limbajul și limba.

Din perspectivă psihologică, cuvântul înseamnă comuniunea ambelor procese, el nefiind de fapt nici fenomenul vorbirii, nici al gândirii. Dacă cuvântul este lipsit de sens, nu mai este cuvânt, ci un sunet gol. Într-adevăr, sensul reprezintă însuși cuvântul. Cuvântul pronunțat este un fenomen al vorbirii, dar numai după o analiză intelectuală a lui. Gândirea nu se exprimă prin cuvinte, dar se efectuează în cuvinte.

Limba reprezintă un sistem de semne și reguli elaborat de o comunitate, având un caracter abstract și fiind obiectul de studiu al lingvisticii. Limbajul este un proces psihic de utilizare a limbii elaborat de o anumită entitate umană, cu un caracter concret și studiat de psihologie. Cu toate acestea, S. I. Rubinstein consideră „limbajul – limba în acțiune”⁷. Întâlnim ideea de ascultare eficientă necesară atât partenerului de scenă, cât și auditoriului, ea însumând un mod de comunicare tot atât de important precum „a vorbi bine”. Un alt fenomen psihologic în legătură cu comunicarea este empatia, o modalitate de cunoaștere și de înțelegere a altora. Alexei Alexeevici Leontiev propune o „economie” a comunicării scrise și verbale: vorbirea 30%, audierea 45%, scrierea 9%, citirea 16%.

În susținerea și completarea acestui necesar echilibru prezent pe scenă la nivelul vorbirii ne vine în ajutor Noam Chomsky, un psiholingvist american care socotește că în elaborarea limbajului se regăsesc două structuri: o structură de suprafață și una de profunzime.

Din punct de vedere psihologic, limbajul se clasifică în expresiv și impresiv. Limbajul expresiv poate fi structurat în patru etape: apariția intenției verbale, elaborarea mesajului

7. Ion Negură, curs *Psihologia limbajului*, 2016, p. 3.

(conținutul comunicării), programarea interioară a mesajului (gânduri, trăiri), programarea exterioară (exteriorizarea, exprimarea). Limbajul impresiv e și el structurat în patru faze: perceperea enunțului, decodarea enunțului, extragerea mesajului, determinarea intenției verbale. Fără doar și poate că aceste etape sau faze respectate pot duce la o comunicare optimă. Ar fi ideal dacă comunicarea artistică ar lua în considerare aceste praguri foarte bine surprinse, limbajul expresiv fiind specific emițătorului (actorului dramatic), iar cel impresiv receptorului (partenerului scenic și spectatorul).

Chiar dacă ne-am ocupat de procesul vorbirii scenice, trebuie să amintim că pe scenă, la fel ca în viață, e extrem de frumoasă și profundă tăcerea și momentul ales pentru aceasta, ea presupunând, de asemenea, o artă, un simț delicat al momentului, care creează nu o simplă liniște, ci o tăcere asumată, care stârnește suspans și curiozitate, care ține spectatorul cu sufletul la gură. De aceea, tehnica e aceeași pentru toți artiștii, dar diferența o face acest simț fin împlinit prin inteligență scenică.

Arta, în general, cere din partea artistului generozitate. Actorul trebuie să dăruiască, să se dăruiască și nu avem de căutat, de-a lungul timpului, decât cum să dăruim mai personal, mai delicat, mai sublim, cum să ne apropiem mai mult de spectator. Într-o lume care parcă se îndreaptă spre degradare și care caută aparența (iar nu esența), e imperativ ca noi, artiștii, să îi dăm ceea ce a pierdut, să o trezim. Să îi ridicăm ochii din tehnologie și să o învățăm să comunice cu sufletul. Dar înainte de toate trebuie să fim noi pregătiți pentru asta din mai multe puncte de vedere: tehnic, sufletește și rațional. Să ne propunem ca lumea să plece din sală cu o stare revelatoare, să părăsească sala mai bogată decât a venit. Nu trebuie decât să transformăm „tehnica în măestrie, iar meșteșugul în artă”⁸, așa cum ne îndeamnă Sandina Stan, o emblemă pentru lucrările sale în domeniul studiului vorbirii scenice.

8. Sandina Stan, *Tehnica vorbirii scenice*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1967, p. 14.

Pentru a înțelege în profunzime necesitatea pregătirii continue a mijloacelor sale de exprimare artistică, actorul trebuie să își definească și să își asume condiția și însemnătatea lui proprie în arta teatrală. George Banu discută prezența actorului ca argument pentru viața teatrală, remarcând că „în toate artele străluceau umbrele trecerii timpului și omul era o absență, în timp ce la teatru este o prezență”. Pe de altă parte, Jerzy Grotowski privește actorul ca un exponent al întregii orchestre dirijate de viziunea unui regizor, acesta considerând că „spectacolul este ca un ascensor mare al cărui operator este actorul. Spectatorii sunt în acest ascensor. Dacă acest lift funcționează pentru ei, fiind purtați de la o stare la alta, înseamnă că montajul a reușit”⁹.

Actorul contemporan trebuie să fie mai mult decât pregătit, mobilizat și înarmat pentru a nu fi depășit de elementele noi cu care teatrul se îmbogățește din ce mai pregnant, intermedialitatea jucând din acest punct de vedere un rol din ce în ce mai important. Fapt pentru care susțin cu toată tăria această strădanie a actorului spre performanță și perfecționare. Radiografiind călătoria și căutarea pe care am realizat-o spre găsirea unei abordări optime a acestei arme primordiale a artistului dramatic, consider că, într-adevăr, cuvântul rostit de actor pe scenă se bazează pe interdependența dintre tehnică și artă, între o unitate exterioară, o formă și o unitate interioară, o esență, un înveliș artistic, o însuflețire, o putere vie, pentru a putea să transmită o emoție, un mesaj sau să declanșeze, să lumineze.

Lucrarea de față își propune să trateze cuvântul ca o formă sonoră *plină* care se caracterizează, pe de-o parte, printr-un sunet estetic, pe de altă parte, prin implicațiile interioare necesare transmiterii dincolo de conținutul verbal.

Cuvântul rostit în contextul scenic se caracterizează prin fidelitatea față de cuvântul scris al dramaturgului și prin fidelitatea asumării unui sistem fonetic model al limbii

9. Jerzy Grotowski, *Spre un teatru sărac*, București, Editura Cheiron, 2009, pp. 5-6.

române. Mai mult decât atât, expresivitatea acestui cuvânt se remarcă și prin fidelitatea redării rezonanțelor interioare însușite de actor.

Cuvântul reprezintă unul dintre instrumentele fundamentale ale exprimării și expresivității specific umane. Cuvântul joacă un rol important în comunicare și poate provoca atât înțelegere între interlocutori, cât și neînțelegere, prin absența unei preocupări asupra codării la nivelul întregului ansamblu de mijloace de comunicare.

La nivel scenic, neînțelegerea formei sonore a cuvântului rostit poate avea un efect dăunător asupra receptării mesajului și a percepției întregii creații scenice prin deconectarea produsă din cauza deranjului sonor, care poate afecta atenția și implicarea empatică a spectatorului.

Acuratețea sonoră a cuvântului poate fi considerată una dintre rigorile primordiale ale vorbirii scenice. Cuvântul care rămâne doar la acest nivel de rostire corectă prezintă o insuficiență în expresivitatea specifică scenei.

Cercetarea noastră pornește de la practica teatrală și de la neajunsurile exterioare și interioare ale actorului sau ale studentului actor în emiterea unui cuvânt care să depășească linia inteligibilității și să producă o plăcere auditivă, să pătrundă dincolo de auzul spectatorului. Se caută, așadar, un cuvânt care să *miște* gândul receptorului și sufletul acestuia.

Probabil mai mult decât să comunice, teatrul își propune să *influențeze*. Cuvântul rostit pe scenă trebuie, astfel, să dobândească capacitatea de a influența universurile lăuntrice ale ființei umane, spectatorul plecând din sala de spectacol cu un gând, o idee, o preocupare sau sub amprenta unei emoții.

Lucrarea de față se construiește pe două perspective care presupun o dublă abordare a cuvântului rostit de actorul. În acest sens, cercetarea și-a propus două linii distincte de tratare a acestui instrument scenic, dar, totodată, și o intersectare impetuos necesară a acestora. Se poate vorbi despre două tipuri de *șlefuire* în vederea unei forme a cuvântului

care nu posedă doar înțelegere la nivel auditiv, ci invită la o aprofundare atât a conținutului verbal transmis, cât și a esenței lăuntrice codate.

Lucrarea de față a pornit de la două preocupări la nivel de rostire scenică: *cum* reușim să ajungem la o formă sonoră perfecționată din punct de vedere tehnic și *cum* depășim această idee de formă, ajungând la un nivel artistic. Altfel spus, un cuvânt perfecționat sonor și care are capacitatea de a deveni organic și de a transmite idei și emoții.

Literatura de specialitate din țara noastră discută despre o preocupare la nivel de perfecțiune a sunetului care fundamentează cuvântul, existând o serie de tehnici vocale și verbo-vocale pe urma cărora, prin antrenament continuu individual și sub supraveghere, se poate dobândi suplețe și frumusețe în rostire. De cele mai multe ori, vorbirea scenică se oprește la această calitate sonoră și se observă cazuri când tânărul actor evită sau expediază cuvântul tocmai dintr-o absență a unei perspective mult mai aprofundate și detaliate asupra procesului de asumare și codare, dincolo de preluarea și memorarea unui text.

Pornind de la o pronunție de performanță, cuvântul de pe scenă devine rostit și nu doar pronunțat. Ideea de pronunție se oprește la respectarea exemplară a sunetului articulat care consolidează și susține limba literară. Preocuparea spre *a rosti* implică o evaluare a vorbirii umane și tratează cuvântul ca o necesitate de exprimare a unui produs lăuntric. În plus, cuvântul este un element de expresivitate și necesită o atenție mai mare pentru a fi decodat cu exactitate de către spectator.

Se poate porni în acest demers de la vorbirea umană ca idee de firesc și ca proces interiorizat de producere și de emiteră a cuvântului. Vorbirea scenică depășește nivelul vorbirii cotidiene atât prin desăvârșirea sonoră, cât și prin raportul instrumentului verbal cu celelalte unelte de expresie.

În dorința de a înțelege necesitățile corespunzătoare de ordin fizic, exterioare pe de-o parte, și interioare în cazul cuvântului specific scenei pe de alta, lucrarea are

nouă capitole care tratează tehnica vocală și tehnica vorbirii, precum și rezonanțele interioare și codarea lăuntrică, privind cuvântul ca un efect al unei cauzalități și asumări interioare.

Capitolul I, *De la scris la rostit*, își propune să analizeze transpunerea cuvântului din planul scris în cel al oralității. Ne propunem o definiție a cuvântului ca element al actului lingvistic și al limbii. De asemenea, vom privi transferul de la cuvântul originar înscris în textul dramatic ca pe o transpunere de la semnul grafic scris la cel rostit. În urma acesteia, cuvântul devine parte a limbajului articulat și se substituie specificității acestuia. Înscrierea în acest tip de limbaj îi conferă cuvântului un înveliș sonor și un conținut semnificativ.

Capitolul al II-lea, *Trupul cuvântului*, își propune, în primă instanță, o prezentare a aparatului fonorespirator, o documentare necesară actorului pentru a înțelege instrumentele fizice și fiziologice puse în mișcare în procesul emiterii sonore. Procesul de reeducare pe linie tehnică pornește de la asumarea unui alt tip de respirație, în contextul în care tipul frecvent folosit, superior toracic, nu prezintă o susținere necesară manifestării vocale sau verbalizării de performanță. Pe baza procesului de producere sonoră, se decupează cele trei mari teme care fundamentează disciplina Tehnica vorbirii: respirație, voce, dicție. Pornim de la asumarea unui alt tip de respirație – de la respirația toracic-superioară la cea costo-diafragmatică. Acest tip de respirație costo-diafragmatică – care este considerată și artistică – va avea, prin obținerea unui flux respirator puternic și de lungă durată, un efect asupra formării sunetului fundamental și a vocii. În ceea ce privește vocea, se dorește un nivel care să depășească banalul prin timbru și nuanțe, dar și prin forță și „pozare” bună. Culoarea vocală necesară interpretării actoricești se dobândește și prin înțelegerea, cunoașterea și dezvoltarea prin antrenament și documentare a calităților vocii: timbru, intensitate, înălțime, viteză de rostire și rezistență. Supunându-se rigorilor

impuse de dicție, cuvântul reușește să ajungă la un nivel de performanță în sonoritate și să fie inteligibil, deocamdată, la nivel auditiv. Prin pregătirea tehnică, se ajunge la *trupul* cuvântului rostit pe scenă ca un înveliș sonor pentru rezonanțele interioare necesare transmiterii scenice.

Capitolul III, *Gândul și sufletul cuvântului*, își propune ca instrumentul verbal să depășească nivelul de auz al spectatorului. Dincolo de forma frumos șlefuită, se discută despre un *gând* și un *suflet* al cuvântului. Rezonața interioară apelată prin prisma gândului pe care îl numim viu reușește să transforme fraza decupată din textul dramatic în idee care transmite emoție. Ne interesează să descoperim un traseu al cuvântului care face parte din „frazarea expresivă”¹⁰. Putem nota ideea de *însuflețire* a cuvântului. În acest fel, cuvântul este pregătit să declanșeze fenomenul de empatie. Prin consistența rațională și afectivă, se ajunge la o primă etapă necesară empatiei.

Capitolul IV, *Cuvântul Celuilalt. A fi – a vorbi*, își propune să îi confere cuvântului rostit pe scenă identitate, pornind de la personalitatea personajului propus. Demersul pornește de la lipsa unei validări complete din partea paraverbală. În contextul comunicării și al funcțiilor acesteia, se dorește sublinierea unei codări interioare necesare în elaborarea expresiei cuvântului prin implicarea și valorificarea părții vocalice. Se va discuta, bineînțeles, de un cuvânt *viu* și *al celuilalt*, pornind de la ideea de identificare prin empatie a actorului cu personajul și a spectatorului cu personajul.

Capitolul V, *Cuvântul animat. Vorbirea în teatrul pentru copii*, își dorește să explice, prin intermediul limbajului scenic folosit, specificitatea cuvântului rostit în teatrul pentru copii. Destinată unei alte categorii de public, vorbirea devine un cuvânt pus *în mișcare*. Se pornește de la întâlnirea actorului cu obiectul animat și de la rolul și *mănuirea* cuvântului care este dominat de conceptul sugesției, specific teatrului de animație. Fiind singurul element

10. Sorina Creangă, *Cântul și vorbirea de performanță*, București, Editura Universitară, 2005, p. 369.

care deține energie vitală, vocea joacă are și de această dată un rol decisiv în conturarea personajului și în transmiterea stării afective în care se află acesta.

Capitolul VI, *Cuvântul conectat*, își dorește să definească o metodă care să confere cuvântului prin coordonare interioară validare, confirmare din partea tuturor elementelor nonverbale. Se propune, astfel, o elucidare a provenienței interioare care conduce spre comunicarea neintenționată de ordin nonverbal, care reușește să transmită în detrimentul cuvântului. Ne va interesa o reeducare a laboratorului interior de creație, astfel încât codarea să se bucure de reprezentare unitară și, esențial, să dobândească precizie. Totodată, se poate discuta și despre o dublă abordare a asumării, de rang lăuntric și exterior, astfel încât forma să capete conținut, fiind așadar vorba de o empatie impetuos necesară din partea actorului față de propria decodare.

Cercetarea de față definește vorbirea scenică prin mecanismele vorbirii umane care țin, altfel spus, de coordonare și precizie. Vom vedea dacă vorbirea scenică reușește să depășească nivelul vorbirii cotidiene sau dacă prezintă doar o formă superioară a acesteia. Ne propunem, desigur, un cuvânt rostit ca o consecință a laboratorului de creație lăuntric și, totodată, o reeducare la nivel tehnic pe de-o parte, și la nivelul coordonării pe de alta, respectiv, la nivelul generatorului de comandă a filtrării. Astfel, se identifică următoarele etape precizate mai jos care se pot considera necesare în dorința de a depăși pronunția și de a rosti cuvântul ca un efect al unei cauze de natură interioară:

1. gestionare exterioară – voce, pronunție, dicție – reeducare la nivel fonetic și articulator.

2. mobilizare interioară – gând, stare, identitate – reeducare prin versatilitate, disponibilitatea asumării veridice, prezența și utilitatea gândului *viu*, accesarea memoriei afective și însușirea stărilor și sentimentelor, identificarea prin empatie cu alte entități umane.

3. gestionare și reeducare a centrului de control și coordonare – nealterare și precizie în decodare prin

conștientizarea și eliminarea amprenteii în elementele de expresie nonverbală a propriilor emoții, distincte de cele codate în scop scenic.

În rezumat, ne propunem să abordăm cuvântul prin prisma a două perspective distincte care vor umple forma de sens, adevăr lăuntric, emoție și componentă logică. În ultimul capitol, în descendența demersului propus de fiecare capitol în parte, vom demonstra ideea de interdependență între tehnică și artă în vorbirea scenică. Necesitatea acestei cercetări provine din planul practic, astfel încât vom porni de la probleme întâlnite, căutând o rezolvare a acestora prin prisma teoriei. De asemenea, ne interesează ideea de completare a părții teoretice cu exemple întâlnite concret în antrenamente de perfecționare, repetiții sau reprezentații scenice.

CAPITOLUL 1

DE LA SCRIS LA ROSTIT

Încadrându-se în sfera fenomenelor artistice, teatrul ajunge prin reprezentarea scenică la idealul de „formă superioară de exprimare”¹. Întregul arsenal de mijloace de exprimare implicate în creația scenică se sincronizează astfel, tinzând spre perfecționare și expresivitate. Acest nivel înalt de exprimare poate fi tradus în capacitatea de a transmite spectatorului unități de expresie atât prin intermediul imaginii, cât și al sunetului, captivându-l la nivel de percepție vizuală și auditivă. Rangul de *superioritate* poate fi considerat atins în momentul în care formele de exprimare, de altfel exterioare, reușesc să comunice cu lumea lăuntrică a spectatorului. Din întreaga echipă de creatori care fundamentează spectacolul teatral, actorul este cel care dă senzația unei creații la vedere și în timp real, având posibilitatea unei comunicări directe. La o primă vedere, se pot distinge instrumentele exterioare la care apelează artistul, o aparență care nu poate fi suficientă în exprimare decât printr-o asumare, implicare și mobilizare interioară, o conexiune veridică între spirit, suflet și trup. Această conexiune va conduce spre o echilibrare și o armonizare a mijloacelor de exprimare ale actorului, spre o comuniune a elementelor ce aparțin limbajelor implicate, un raport de coordonare între cuvânt, gest și elemente ce țin de expresivitatea facială.

Dincolo de forța și iscusința de a transmite prin intermediul elementelor de expresivitate facială sau corporală, interpretul dramatic se remarcă încă din cele mai îndepărtate vremuri prin modul de livrare a cuvântului impecabil

1. Ion Toboșaru, *Principii generale de estetică*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1978, p. 8.

rostit care îl poate înscrie în categoria „artiștii cuvântului”². Șlefuirea acestui instrument de exprimare trebuie să îndrepte artistul spre asumarea și meritul rolului de „maestrul cuvântului rostit”³.

1.1. Originea cuvântului rostit

Izvorul acestui cuvânt pe care actorul urmează să îl rostească pe scenă se află în textul dramatic, sub forma unității de bază a acestuia. Cuvântul scris este elementul de pornire în întreg laboratorul de creație al artistului dramatic, fapt pentru care acesta devine sursă principală în înțelegerea personajului, a situațiilor, a relațiilor dramatice. Înțelegerea și apropierea de creația dramaturgului va putea fi sesizată și în felul în care cuvântul rostit va fi exprimat. Astfel, artistul trebuie să decodeze textul dramatic și, mai ales, să descifreze amprenta proprie a fiecărui scriitor, acel stil pe care Tudor Vianu îl definea ca fiind:

„ansamblul notațiilor pe care acesta le adaugă expresiilor sale transitive și prin care comunicarea sa dobândește un fel de a fi subiectiv. Îmbogățite cu aceste adaosuri, expresiile limbii se introduc în intimitatea unei individualități, într-o sferă proprie de a resimți lumea și viața.”⁴

1.2. Transferul de la semn lingvistic grafic la rostit

Transferul de la cuvântul scris la cel rostit va depinde și de gradul de oralitate al textului dramatic, prin acea aderare la stilul vorbit, „prin nimic esențial deosebit de vorbirea

2. Lidia Sfirlea, *Pronunția românească literară – stilul scenic*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste Române, 1970, p. 17.

3. *Ibidem*.

4. Apud. D. Macrea, *Contribuții la istoria lingvisticii și filologiei românești*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1978, p. 445.

curentă, expresie vie, spontană, naturală a gândirii și simțirii noastre⁵. Această definire a oralității poate fi considerată o oglindă a nivelului la care cuvântul scris trebuie să fie vorbit pe scenă.

Dincolo de acest transfer de la elementul lingvistic grafic la unul rostit, se poate semnala o discrepanță între scris și vorbit, deoarece discutăm despre două sisteme diferite de semne⁶. De asemenea, actorul are responsabilitatea de a respecta și de a nu denatura textul dramatic, dar nu se poate susține o exactitate în redarea acestuia, deoarece acesta „nu reproduce pur și simplu, ci interpretează, creează”⁷.

Premergător acestui transfer de la cuvânt reprezentat grafic la cel vorbit, se poate semnala o abordare obiectivă a textului scris care va îndruma spre redarea fidelă a ideilor și a emoțiilor transmise de creatorul original al logosului. Această abordare este surprinsă în primele lecturări ale textului, conducând spre o rezonanță a artistului dramatic cu esențele surprinse în cuvântul scris.

În urma înmagazinării sensurilor din text, odată cu punerea în mișcare pe scenă a personajului, cuvântul scris va căpăta și el fizicalitate, va fi pus *în mișcare*, actorul având o anumită preocupare mai sporită față de exprimarea orală a vorbei, existând chiar o prioritate în conștiința acestuia față de sunet în detrimentul literei, o disciplină și o preocupare în crearea sunetului⁸.

1.3. A rosti

Trecerea efectivă de la scriitură la sonoritate se produce prin procesul de rostire a cuvântului, rostire care nu trebuie să se oprească la o simplă pronunție, la o banală producere de sunete asamblate în cuvinte, propoziții și fraze. În urma

5. *Apud*. G. I. Tohăneanu, *Dincolo de cuvânt*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1976, p. 119.

6. V. Eugenio Coseriu, *Introducere în lingvistică*, Cluj-Napoca, Editura Echinox, 1995, trad. Elena Ardeleanu și Eugenia Bojoga, p. 127.

7. Lidia Sfirlea, *op. cit.*, p. 45.

8. *Ibidem*, p. 46.

unei confruntări între diferite definiții ale acestui concept de a rosti, Constantin Noica susține că „a rosti rostuiește așa-dar rostul. Așa făcând, termenul rostire reintegrează aceea ce rostul pierduse, anume cuvântul”⁹. Astfel, cuvântul nu poate fi doar rostit pe scenă, ci pronunțat cu un rost, cu atât mai mult că acesta nu vine dintr-o necesitate organică specifică vorbirii și, totodată, el se va desprinde din memorie. Pericolul rostirii unui text memorat este acela de a fi doar redat, neasumat și, uneori, chiar lăsând senzația sonoră a unor vorbe știute pe dinafară. Rostirea cu specific artistic tinde spre a „spune totul după o rânduială, și nu doar pe dinafară”¹⁰, o asumare a cuvântului ca purtător de sens, în primă instanță.

1.4. Limbajul articulat

Receptorul emiterii vocale a cuvântului este partenerul de scenă sau spectatorul – „între vorbitor și ascultător e generat limbajul”¹¹. Astfel, prin rostire, cuvântul scris va deveni semn lingvistic vorbit și se va încadra în parametrii unui limbaj. Apartenența vorbirii de pe scenă la rigorile acestui sistem implică respectarea unor elemente definitive, dar și de finețe ale acestuia, oferind exprimării verbale prospețime, originalitate, spontaneitate, vitalitate, calități specifice actului lingvistic original. Actorul are sarcina de a cunoaște mecanismele de realizare ale acestui limbaj pentru a le putea accesa în momentul creației și pentru a surprinde substanța lui și subterfugiile procesului de elaborare ale acestuia, chiar dacă actul vorbirii se învață încă din primii ani de existență prin imitare.

De asemenea, înscris în aria acestui sistem, cuvântul scris capătă o cu totul altă dimensiune decât cea a constrângerii

9. Constantin Noica, *Cuvânt împreună despre rostirea românească*, București, Editura Eminescu, 1987, p. 25.

10. *Ibidem*, p. 26.

11. Paul Cobley, *Câte ceva despre semiotică*, București, Editura Curtea Veche, 2004, trad. de Alexandra Olivotto, p. 167.

într-o formă grafică, deoarece „limbajul spune totdeauna ceva în plus față de sensul lui literal, inaccesibil, care este deja pierdut încă de la începutul emiterii textuale”¹².

Utilizarea limbajului articulat își propune ca printr-un sistem de semne să exprime și să comunice sentimente sau conținuturi ale conștiinței¹³. Cuvântul rostit capătă o serie de esențe pe care trebuie să le expedieze prin formă și prin conținut. Totodată, rostirea necesită o asumare și o implicare interioară care să conducă spre o redare veridică a sunetului, a cuvântului, un sunet deținător de încărcătură, un cuvânt care să fie emis ca o manifestare a lumii lăuntrice.

Prin emiterea fiecărui sunet articulat, unitate de bază în formarea cuvântului ce se înscrie în procesul de vorbire, putem discuta de o apelare și aderare la cele două realități concrete ce fundamentează limbajul articulat uman, actul lingvistic și limba¹⁴. Această înscriere într-un sistem a vorbei rostite pe scenă implică o conștientizare din partea actorului în ceea ce privește conceptele și principiile de funcționare ale fiecărui act lingvistic, fiecare replică devenind un act lingvistic.

1.5. Actul lingvistic

În altă ordine de idei, textul rostit de actor devine act lingvistic prin simpla rostire, dar, totodată, actorul trebuie să trateze fiecare replică ca fiind un act lingvistic, drept un vehicul pentru a transmite și a comunica atât colegului de scenă, cât și spectatorului. Mai simplu spus, artistul trebuie să conștientizeze și să aprofundeze mecanismul de producere a acestor acte lingvistice, să creeze organic replica. Este impetuos necesar un laborator lăuntric care permite emiterea cuvântului, actul lingvistic fiind unul unic, inedit, și care manifestă o consimilitudine între intuiție și expresie tocmai

12. Umberto Eco, *Limitele interpretării*, Iași, Editura Polirom, 2016, trad. de Ștefania Mincu și Daniela Crăciun, p. 6.

13. V. Eugenio Coseriu, *op. cit.*, p. 17.

14. *Ibidem*.

prin caracterul său de act de creație¹⁵. Putem semnala aici apariția unei serii de parametri pe care trebuie să îi îndeplinească cuvântul rostit pe scenă și, de asemenea, o explicație pertinentă a faptului că o rostire a unui text bine memorat nu este suficientă și că aceasta nu poate reprezenta decât o plăcere auditivă.

Fiecare replică presupune astfel o geneză care să producă sunetul articulat și care să provoace o reacție partenerului de scenă, o declanșare în făptuirea replicii-răspuns. Concomitent, replica emițătorului va acționa și asupra spectatorului, provocând o procesare lăuntrică a bagajului sonor absorbit. Discutăm aici despre cei doi participanți esențiali în actul lingvistic, vorbitorul și ascultătorul. În acest sens, artistul-emițător are sarcina în cadrul fiecărui act lingvistic de a expune „o intuiție și o expresie”¹⁶, vizând „o percepere și o imagine (o nouă intuiție)”¹⁷ din partea receptorului său, fie el direct sau indirect. Un exemplu elocvent în care actorul emite prin sunet imagini vizuale este întâlnit cu preponderență în textele ce presupun ilustrarea unui tablou descriptiv, atunci când spectatorul trebuie să vizualizeze ceea ce *a văzut* artistul, iar interpretul dramatic trebuie să-și imagineze și să redea ceea ce a conceput dramaturgul.

Nu putem omite existența unor monologuri în cadrul reprezentației scenice, momente în care ne vorbim utilizând limba comunității, comunicând la fel ca atunci când vorbim cu o altă persoană¹⁸. Această comunicare cu propria persoană pe scenă trebuie să confere același nivel de intimitate impus prin stilul specific, dar nu trebuie neglijată prezența receptorului, a publicului.

Ca ansamblu de sunete articulate și ca element al actului lingvistic, cuvântul rostit pe scenă aparține limbajului, „un fenomen extrem de complex: prezintă aspecte pur fizice (sunetele) și aspecte fiziologice, aspecte psihice

15. *Ibidem*, p. 26.

16. *Ibidem*, p. 30.

17. *Ibidem*.

18. *Ibidem*, p. 29.

și aspecte logice, aspecte individuale și aspecte sociale¹⁹. Astfel, dincolo de aspectul sonor și de întregul proces fiziologic de formare a acestuia, vorba rostită de actor are responsabilitatea de a proveni dintr-un fundament psihic filtrat logic și încadrat social. Această delimitare între sunetul concret creat prin emiterea sa și conținutul său psihic și logic susține o dublă perspectivă a cuvântului – „ca fapt fonic și ca fapt semnificativ”²⁰. Totodată, actorul nu poate pierde din vedere considerentul „esenței de rostire-numire a lucrurilor”²¹, atribuind sonorității un conținut, o semnificație, o trimitere.

1.6. Cuvântul-semn

Definind cuvântul ca formațiune a limbajului în vederea comunicării, acesta poate fi considerat semn care „servește la redarea unei idei, a unui concept sau a unui sentiment, cu care semnul însuși nu coincide”²². Astfel, actorul nu jonglează doar cu sunete, ci cu semne care formează în laboratorul de percepere al ascultătorului imagini. Totodată, semnul lingvistic are capacitatea de reprezentare, acea valență simbolică, „valoare care nu rezidă în semnele materiale ca atare, valoare la care acestea doar se referă”²³. Înelișul sonor necesită din partea actorului o anumită claritate în precizia semnului transmis. Un simplu accent tonic schimbat poate schimba întreaga semnificație a cuvântului, care poate transforma întreaga propoziție, frază și chiar mesajul în întregime.

Privind cuvântul dincolo de o emisiune vocală, artistul capătă o altă viziune asupra propriului instrument de exprimare, înțelegând că el operează de fapt cu semne. Pe de o parte, acesta poate fi „constituit din semnificat

19. *Ibidem*, p. 48.

20. *Ibidem*, p. 61.

21. Angelo Morretta, *Cuvântul și tăcerea*, București, Editura Tehnică, 1994, trad. de Mara și Florin Chirițescu, p. 67.

22. Eugenio Coseriu, *op. cit.*, p. 21.

23. *Ibidem*, p. 23.

(«obiect»-al-semnului) și semnificant (nume-al-obiectului)²⁴. Această componentă trebuie să fie susținută de actor printr-un echilibru între formă și conținut, tratând cu seriozitate fiecare semn lingvistic scris din textul dramatic pentru a putea trimite cu exactitate spre ceea ce a fost codat din scriitură. Artistul nu poate acționa cu semne ale căror semnificație nu îi este cunoscută sau îi este incertă, adăugând aici exercițiul necesar de decodare a textului scris pentru a-l putea coda și reda sonor. Altfel spus, pentru a aprofunda această capacitate de a întruchipa prin cuvântul rostit, putem socoti „drept semn tot ceea ce, pe baza unei convenții sociale acceptate dinainte, poate fi înțeles ca CEVA CE ȚINE LOCUL LA ALTCEVA”²⁵. Putem consemna aici, de asemenea, importanța formei sonore a cuvântului, care prin intermediul vocii și al calităților acesteia va reuși să redea cât mai fidel conceptul sau obiectul la care se face trimitere, acea aparență care să redea impecabil esența. Pe de altă parte, Ferdinand de Saussure identifică o lipsă de relaționare între învelișul sonor și conceptual în sine și, totodată, o legătură între semnificat și semnificant, în ideea în care cel dintâi component al semnului l-a implementat pe cel de-al doilea²⁶, semnificatul neputând fi desemnat în lipsa semnificantului.

1.7. Semnul lingvistic – o dublă perspectivă

După Patrice Pavis, care pornește tot de la viziunea propusă de Saussure, semnul lingvistic devine semn teatral, însă, spre deosebire de celelalte semne scenice, el nu presupune o analogie între semnificant și semnificat, acesta fiind lipsit de acea motivare a sensului²⁷.

24. Paul Schweiger, *O introducere în semiotică*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1984, p. 28.

25. Umberto Eco, *Tratat de semiotică generală*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1982, trad. de Anca Giurescu și Cezar Radu, p. 28.

26. Emil Ionescu, *Manual de lingvistică generală*, București, Editura Bic All, 2001, p. 69.

27. Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod Éditeur, 2019, trad. ns., p. 501.

Prin apartenența sa la limbaj, cuvântul rostit, semnul, capătă o coordonată psihică, discutându-se despre existența unei realități mentale și despre producerea semnului prin rostire. Se distinge o discrepanță între cele două, fiecare desemnând două abordări ale conceptului de semn²⁸. Aspectul de realitate mentală poate fi un reper fundamental în realizarea actului lingvistic de către actor, subliniind o dublă existență a acestei realități care poate susține eficient laboratorul de creație. În primă instanță, în procesul de descifrare a textului dramatic, artistul trebuie să depisteze, să intuiască acea realitate mentală care a dus la producerea cuvântului scris. Astfel, el se va putea apropia de intențiile dramaturgului și de sensurile profunde ascunse dincolo de litere. Mai mult decât atât, în dorința de a emite un text purtător de conținut și înțelesuri, el trebuie să urmărească dezvoltarea acelei capacități de asumare a realității psihice care să determine rostirea cuvântului. Ideea de contur sonor care vine pe baza unui fundament psihic susține semnul ca fiind unul psiho-fizic²⁹. Am putea discuta chiar despre o a treia abordare a realității psihice, dacă o considerăm drept una distinctă pe cea pe care actorul o construiește odată cu crearea personajului. Astfel, interpretul dramatic trebuie să manifeste un interes față de semnul lingvistic, fie grafic sau verbal, pentru a putea, pe de o parte, decoda, iar pe de altă parte transmite cu siguranță și cu capacitatea de preconizare a efectului și de percepere a fiecărei emisii vocale.

1.8. Perspectiva psihologică

În încercarea de a produce un cuvânt care să se identifice cu cel specific limbajului uman articulat și cu rolul emiterii acestuia, înainte de a discuta particularitățile vorbirii scenice, aducem în discuție perspectiva psihologică, ce clarifică procesul intern care conduce la o realizare sonoră

28. V. Emil Ionescu, *op. cit.*, p. 72.

29. *Ibidem*.

deținătoare de semnificație. Cu preponderență behavioriștii (*behavior* = comportament) au lansat viziunea potrivit căreia semnele, adică cuvintele, sunt asemenea unor stimuli cărora li se atribuie o serie de reacții sub forma unor imagini³⁰. Așadar, cuvântul rostit are sarcina de a activa, de a stârni precum un stimul și de a genera în mintea receptorului, fie el partener de scenă sau spectator, imagini, trimiteri. Totodată, există un consens între modelul comunicării lingvistice și această abordare psihologică, această relație stimul-reacție fiind una de tip cauză-efect, iar fiecare reacție provoacă noi stimuli, fie de natură lingvistică, fie sub forma unei acțiuni. Un alt aspect esențial care fundamentează acest concept este prezența unui context pe care am putea să îl asemănăm cu situația scenică dată³¹. Pe baza aceleiași relații de cauzalitate, în propriul său laborator de creație actorul ar putea să privească cuvântul rostit ca o reacție și să încerce să determine cauza, acea cerință interioară care duce la exprimare. Astfel, cuvântul poate stimula și poate depăși prin rostire nivelul de reproducere a unui text bine memorat. Lipsa acestei cauze lăuntrice, preponderent de valență psihică, va susține doar un fond sonor fad și lipsit de expresie.

1.9. Limbajul și cunoașterea

În altă ordine de idei, Benedetto Croce atrage atenția asupra unei alte forme expresive la care se ajunge atunci când este manifestată intuiția, criticul considerând că fiecare intuiție se produce prin expresie. De asemenea, Croce propune două tipuri de cunoaștere, pe care le folosește în definirea limbajului: cunoașterea intuitivă și cunoașterea logică. Cea din urmă are ca nucleu adevărul, iar în ceea ce privește intuiția filosoful surprinde concomitent senzorialul, emoționalul și imaginația³². Altfel spus, aceste două tipuri

30. V. Eugenio Coseriu, *op. cit.*, pp. 21-22.

31. V. Emil Ionescu, *op. cit.*, p. 101.

32. *Idibem*, pp. 55-57.

de cunoaștere conduc spre o formă consistentă expresiv și, totodată, putem considera elementele prin care acestea sunt susținute fundamental în crearea expresiilor pe scenă de către actor, esențe care guvernează o exprimare expresivă și veridică.

În continuarea acestui concept de dublă cunoaștere, nu putem să nu luăm în considerare dimensiunea dată cuvântului la antici, prin care, depășind ideea de instrument în comunicare, individul „se reconecta la fenomenele primordiale ale existenței și ale absolutului. Viața era un miracol și vocea, care dădea viață obiectelor și ființelor prin cuvinte, nu era mai puțin marele mister care transcende realitatea vizibilului”³³. Astfel, vocea trece dincolo de nivelul perceptibil al vizibilului și, totodată, prin sunetul articulat asamblat în cuvânt, ea transmite imagini, un transfer sonor invizibil care generează vizibilul. Conexiunea cu primordialitatea existenței și a absolutului poate fi susținută de cuvântul originar, esențial. Racordând fiecare cuvânt rostit la nivelul acestuia și dorind regăsirea unui sens în ideea de rost al lumii, Constantin Noica susține că cea dintâi a fost Rostirea³⁴.

1.10. Mecanismele actului lingvistic

Ansamblul de caracteristici susținute în elaborarea cuvântului ca semn lingvistic necesită surprinderea lor în elaborarea actului lingvistic din care face parte. În conturarea aceluia mod de elaborare și de organizare a fiecărui act lingvistic întâlnit pe scenă, artistul dramatic are datoria de a lua în considerare complexitatea proceselor implicate în realizarea actului lingvistic. Formei fonice îi corespunde fenomenul fizic și fiziologic; acțiunii psihice, care include producerea, perceperea și utilizarea semnelor, îi corespunde fenomenul psihic, iar implicarea unui proces logic, rațional,

33. Angelo Morreta, *op. cit.*, pp. 66-67.

34. V. Constantin Noica, *op. cit.*, p. 20.

care conduce spre cunoaștere și care operează cu semnele ca simboluri este asigurată de fenomenul intelectual sau rațional³⁵. Așadar, cuvântul scris memorat trebuie asumat și înglobat ca simbol, trebuie procesat, gândit înainte de a fi emis prin punerea în mișcare a aparatelor fiziologice necesare – aceasta fiind practic declanșarea conștientă a unui mecanism uzat în vorbirea cotidiană a actorului.

Încărcătura și natura psihică specifică limbajului, lipsită de valențe emotive, conferă acestuia calitatea de limbaj enunțiativ. La polul opus, se situează limbajul emotiv, care implică și partea afectivă, depășind prin culoarea emotivă nivelul de simplă enunțare și comunicare³⁶. Vorbirea actorului trebuie să depășească nivelul de simplă enunțare, pentru că dincolo de ideile pe care le transmite prin nucleul cognitiv de realizare a acestora, el tinde spre transmiterea unei emoții și astfel el apelează și la filonul sensibilității pentru a comunica replici care stimulează atât psihicul spectatorului, cât și sufletul acestuia prin emiterea unui sunet articulat impecabil și frumos din punct de vedere acustic.

1.11. Limba – totalitatea actelor lingvistice

Cea de-a doua componentă fundamentală a limbajului este limba, care poate fi considerată ca fiind totalitatea actelor lingvistice, o înglobare a acestora. Fiind un organism viu obișnuit cu actele lingvistice, actorul nu trebuie să permită emiterea unor forme lingvistice greșite, în mod gramatical și/ sau fonic, având sarcina de a sluji la menținerea și utilizarea limbii române literare, punându-se în temă cu posibilele reglementări și îngrijindu-se de accentul tonic corespunzător fiecărui cuvânt și de învelișul sonor corect pronunțat. Schimbările pe care le suportă mereu limba susțin ca „lucru normal necoincidența între *expresie* și *înțelegere* și între *creație* și *modelul* pe care aceasta îl implică”³⁷.

35. V. Eugenio Coseriu, *op. cit.*, p. 92.

36. *Ibidem*, p. 54.

37. *Ibidem*, p. 77.

În altă ordine de idei, se poate discuta despre o preocupare a artistului dramatic față de corectitudinea cuvintelor rostite, care nu trebuie să se oprească doar la nivel fonic, el ținând cont și de rigorile impuse de gramatică și vocabular: „Prin cultivarea limbii înțeleg grija deosebită ce trebuie să o avem pentru folosirea corectă a limbii, adică pentru respectarea normelor fonetice, lexicale și gramaticale, căci numai astfel se poate realiza o comunicare fidelă a gândurilor și sentimentelor vorbitorului”³⁸.

Orice distorsionare a emiterii fonice a cuvântului diferită de cea considerată literară se poate încadra în vorbirea scenică a interpretului în concordanță cu personajul creat, fie pentru a se încadra în filonul comic, fie pentru a scoate în evidență proveniența lui sau anumite nuanțe ce caracterizează noul individ creat. Aceste culori în nuanțarea vorbirii se pot încadra tot în seria semnelor care trebuie descifrate, procesate și asumate organic de către interpret pentru a nu rămâne la stadiul de simplă formă. Totodată, nu trebuie omisă „o anumită potrivire între concept și imagine acustică”³⁹.

1.12. Dialog/ discuție

Schimbul de replici, de acte lingvistice, poate fi considerat dialog, care poate căpăta titulatura de conversație sau de discuție, în funcție de cerințele situației dramatice. Cele două concepte se pot defini prin comparație, discuția fiind cea care impune un mediu instituționalizat. În cadrul conversației, cei părtași în actul comunicării sunt vizați ca simpli indivizi, pe când în spectrul discuției întâlnim manifestarea unor atribuții sociale. În ceea ce privește tematica abordată, discuția e caracterizată de rigiditate prin prisma atmosferei instituționalizate, pe când conversația nu prezintă constrângeri. Realizarea conversației are la bază

38. Mircea Zdrengea, *Studii lingvistice*, Alba Iulia și Cluj-Napoca, Editura Altip și Scriptor, 2014, p. 355.

39. Ion Coja, „Cuvântul e semn?” în Lucia Wald (coord.), *Semantică și semiotică*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981, p. 101.

interacțiunea creată între participanți, dar și acțiunea⁴⁰. Diferențierea celor două forme de comunicare și înscrierea textului într-una dintre cele două categorii pot ajuta artistul dramatic în modul de livrare a replicilor, conferind vorbirii autenticitate. Totodată, frazele învățate trebuie să depășească nivelul de simplă emitere, ajungând la livrarea replicii ca un fapt prin care se acționează și, de asemenea, ca rezultat al unei interacțiuni între partenerii participanți la actul lingvistic.

1.13. Cuvânt – limbaj – comunicare

Compus dintr-un sonor corect articulat și vehiculând semnificație, cuvântul rostit trebuie să dobândească calitatea primordială, inteligibilitatea, „condiția primă și indisponibilă a limbajului”⁴¹. Aceasta va conduce spre scopul fundamental exprimării, și anume înțelegerea, care poate fi definită ca „finalitatea însăși a vorbirii”⁴². Premergătoare acestei înțelegeri este perceperea, care susține încărcătura interioară impetuos necesară rostirii, fiind „acționată la rândul său de complexul suflet-spirit”⁴³. În vederea consolidării acestui raport percepere-înțelegere, sunt identificate trei modele care demonstrează modul de funcționare a înțelegerii și care pot fi utilizate atât în modul de descifrare a textului scris, cât și în modul de procesare a replicilor încasate de la partenerul de scenă și, totodată, din ipostaza și perspectivele receptorului elementar, spectatorul. Modelul *bottom-up* propune înțelegerea pornind de la perceperea sunetului articulat care, prin alcătuire, implică perceperea textului în totalitatea sa. Modelul *top-down* implică reversul celui de dinainte, plecând de la text spre unitatea de bază care îl alcătuiește. Al treilea model, intitulat compensatoriu interactiv,

40. V. Liliana Ionescu-Ruxândroiu, *Conversația: structuri și strategii. Sugestii pentru o pragmatică a românei vorbite*, București, Editura All Educational, 1999, p. 39.

41. Emil Coseriu, *op. cit.*, p. 54.

42. *Ibidem*, p. 29.

43. Angelo Moretta, *op. cit.*, p. 68.

susține o înțelegere în care se accesează sub forma unui proces interactiv compus din ierarhii diferite⁴⁴.

Călătoria cuvântului de la percepția vizuală a logოსului scris la percepția auditivă trimisă către receptor se încheie în momentul înfăptuirii comunicării, aceasta reprezentând, de fapt, „finalitatea limbajului”⁴⁵. Elaborarea lăuntrică a instrumentului trebuie să se înscrie în particularitățile comunicării verbale, care se creează sub ochii noștri, implicând o componentă empatică și participativă⁴⁶. Astfel, semnul lingvistic reprezentat grafic se desprinde din comunicarea scrisă și devine parte integrată în comunicarea orală, un bagaj fonic și filtrat lăuntric care părăsește scena și pătrunde spectatorul, invadându-i natura lăuntrică, nu înainte de a produce o plăcere auditivă. Totodată, rostită, litera capătă prin sunet esență și valențe cu capacitate de transmitere, deoarece „[d]oar vorbirea poate arăta coloratura afectivă a sunetelor, cuvintelor și a construcțiilor, a propozițiilor”⁴⁷, o vorbire a artistului care va manifesta cuvinte purtătoare de sens și consistență afectivă⁴⁸.

44. V. Mariana Pitar, *Textul injoctiv: repere teoretice*, Timișoara, Editura Excelsior Art, 2007, p. 37.

45. Eugenio Coseriu, *op. cit.*, p. 18.

46. V. Liliana Ionescu-Ruxăndroi, *op. cit.*, p. 19.

47. Emil Ionescu, *op. cit.*, p. 201.

48. Menționăm că informațiile cuprinse în acest capitol au fost publicate în articolul „Cuvântul rostit de actor. De la cuvântul scris la cuvântul rostit” în revista *Cercetări teatrale*, nr. 1 (3), 2021, care poate fi accesată la adresa: <http://uartpress.ro/journals/index.php/cercetariteatrale/issue/view/17>.

CAPITOLUL 2

TRUPUL CUVÂNTULUI

2.1. Noțiuni introductive

Încă din Antichitate s-a manifestat o permanentă preocupare pentru a defini teatrul. Complexitatea acestui fenomen social și a tuturor valențelor sale răsfrânge asupra societății este surprinsă de emerita și regretata noastră actriță Cella Dima, care a lăsat moștenire un vast bagaj de roluri memorabile interpretate unic și savuros, dar și o suită de repere, sfaturi, gânduri valoroase pentru actorul de astăzi. În opinia actriței, teatrul reprezintă:

„mijlocul cel mai direct, mai viu de a sta de vorbă cu oamenii, de a povesti despre ceea ce a fost bun și rău în ale omenirii, de a le aminti despre trecutul țării și de a visa la viitorul ei, de a-i așeza față în față cu negura viciilor și stăruința virtuților, de a recrea viața.”¹

Astfel, putem vedea teatrul ca o întâlnire între oameni, o întâlnire prin care se comunică, se povestește, se transmit idei, mesaje, frământări, emoții. Sigur că la originea întregului spectacol se află o suită de viziuni, idei, o întreagă echipă de artiști care se unesc în aceeași direcție și spre același scop artistic, dar cel care se întâlnește, îi spune o poveste, comunică direct cu publicul este actorul:

„bunul cel mai de preț al teatrului: dă autorul un text, dă teatrul scena, sala, recuzita, dar totul cade în derizoriu fără prezența actorului, care sintetizează spectacolul și rămâne singurul factor viabil din scenă. Ceva mai mult, el nici n-are nevoie, mi-aș permite

1. Cella Dima, *De la vorbire la elocință*, București, Editura Albatros, 1982, p. 14.

să adaug, de un text oarecare, necum, de o hală de vechituri, de ateliere, de peruci și frizerie. Se poate foarte bine juca teatru în fața unei perdele de catifea neagră, actorul concentrând în el întregul peisaj de simboluri ale unui act. Luați-l de braț și urcați-l pe un scaun, într-o cameră goală. Nu trebuie mai mult. Teatrul bun se reazămă pe om, pe actor. El e și decor și atmosferă și idee. El nu afirmă: sugerează.”²

Așadar, actorul este inițiatorul și exponentul comunicării, cel care bucură, sensibilizează, atenționează, rolul său fiind unul primordial în întreaga creație spectacologică. Actorul vine în fața publicului și dăruiește, punându-și în joc trupul, mintea și sufletul său. „Când ești privit și ascultat trebuie să ai ce oferi privirilor și auzului celor care îți fac cinstea să te privească și să te asculte”³. Pentru a putea da viață personajului creat, studiat, aprofundat, îndelung repetat, actorul apelează la un ansamblu de „arme”, de instrumente de exprimare care necesită o perfecționare și un antrenament continuu pentru a putea excela în momentul în care lumina se aprinde și acesta devine „pe parcursul spectacolului prizonier și protagonist al lumii create chiar de el după legile Artei”⁴. Pentru a putea „face cinste” scenei pe care se află și pentru a fi o plăcere pentru privirea și auzul curios al spectatorului, actorul trebuie să își cunoască, în primul rând, îndeaproape instrumentele prin care își poate exprima eficient gândul, emoția, frământarea, să și le studieze, să le stăpânească, să și le asume.

Actorul devine nucleul declanșator de idei, gânduri și emoție doar aprofundând un nivel avansat de a comunica atât cu partenerul din scenă, cât și cu publicul. Pentru a putea sugera ceea ce se petrece în sufletul și mintea acestuia, el se sprijină, se ajută de elementele exterioare de exprimare: mimică, corp, voce, cuvânt. El trebuie să găsească

2. Tudor Arghezi, *Teatru*, nr. 1, aprilie 1956.

3. Cella Dima, *op. cit.*, p. 20.

4. Eusebiu Ștefănescu, *Retorica limbajului scenic. Magul captiv*, Prahova, Editura Antet, 2003, p. 104.

echilibrul perfect, o armonie între esențe și aparențe pentru a putea deveni un maestru al comunicării: „glasul și trupul actorului trebuie să transmită nemijlocit și cu o imensă sensibilitate, în chip imediat și exact, cele mai subite, aproape imperceptibile sentimente lăuntrice”⁵.

Așa cum muzicianul își descifrează instrumentul și îi cunoaște fiecare nuanță sonoră, așa și actorul trebuie să își cunoască mijloacele de exprimare pentru a ajunge la un nivel avansat de expresivitate, în acest mod fiecare gest, expresie facială, sunet, cuvânt având nu doar formă, ci și culoare, valoare, intenție, însuflețire, esență. Spre această direcție a cunoașterii profunde invită și Ivana Chubuk, un reper în actoria secolului XXI: „Cu cât vă veți cunoaște mai bine, cu atât veți fi un actor mai bun”⁶.

Privind teatrul ca pe o întâlnire între oameni, ca pe o împărtășire de emoții și idei, actorul apelează abundent, ca în realitate, la cuvânt, acesta reprezentând unul dintre instrumentele de căpătâi ale acestuia, adică *sound*-ul spectacolului. Cuvântul pe care actorul îl rostește pe scenă capătă două valențe: una tehnică și una artistică, un trup și un suflet. Cea tehnică face referire la o pronunție corectă, iar cea artistică ține de nuanță, însuflețire, culoare, stare, vibrație, un joc echilibrat între formă și fond pentru a evita rostirea corectă a unor cuvinte goale de conținut, dar și a unor cuvinte pronunțate corect și care rămân doar la nivel de sunet fără valoare și acoperire emoțională. Curiozitatea și atenția spectatorului ne sunt oferite de la ridicarea cortinei, dar pierderea lor poate fi creată de o vorbire defectuoasă, de o voce care nu stârnește interes, de fapt, de lipsa unui studiu și a unui antrenament continuu, nerespectând nici publicul, nici partenerii de scenă.

Totodată, artistul dramatic trebuie să acorde replicilor, cuvintelor un rol aparte, deoarece acestea aparțin muncii

5. Konstantin Sergheevici Stanislavski, *Munca actorului cu sine însuși – în procesul creator de întru chipare*, partea a II-a, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1995, p. 321.

6. Ivana Chubuk, *Puterea actorului*, București, Editura Quality Books, 2007, p. 10.

altui artist, dramaturgul, existând, aşadar, „un text scris de autor, dar mai e şi un text oral, debitat de actor”⁷. Pe de altă parte, „o piesă de teatru scrisă e ca partitura unei bucaţi muzicale, şi una şi alta nu-şi capătă viaţă decât în forma ei sonoră, amândouă se nasc deodată cu sunetul”⁸. Trăvialul producerii acestui sunet, corectitudinea, claritatea lui ţin de trupul cuvântului, de forma lui, care în perspectiva lui Stanislavski „e mai interesantă decât conţinutul, ea acţionează mai mult asupra auzului şi văzului decât asupra sufletului şi mai curând încântă decât emoţionează”⁹.

Chiar dacă cuvântul stă la baza comunicării de fiecare zi, pentru slujitorul scenei el trebuie să însumeze o vorbire superioară, profesionistă, alt nivel decât cel al vorbirii uzuale, inteligibile. Primul pas în dobândirea unei vorbiri superioare are la bază conştientizarea unui sistem complex, a unui circuit care ajută la producerea sunetului articulat. „Având un organ fonorespirator sănătos, o respiraţie corectă al cărei flux respirator bine condus să formeze la nivelul faringelui sunetul articulat, rotund precis, clar”¹⁰, creatorul va tinde spre acel cuvânt care străbate sala şi este auzit şi înţeles şi de spectatorii din ultimul rând. Ne vom îndrepta atenţia, aşadar, spre procesul de respiraţie, spre definirea unei voci corect poziţionate şi spre o rostire corectă a cuvântului românesc.

2.2. Spre o coloană de aer optimă

Chiar dacă respiraţia este un fenomen vital de care ne bucurăm zilnic, pentru actor şi vorbirea lui pe scenă aceasta are un rol important, fiind necesară o conştientizare, un control asupra întregului proces şi asupra componentelor participante. Actorul are nevoie de o respiraţie care să îi susţină şi

7. Vasile Moiescu, *Lectura artistică şi recitarea*, Bucureşti, Comitetul de stat pentru cultură şi artă. Casa centrală a creaţiei populare, 1967, p. 47.

8. Sandina Stan, *Tehnica vorbirii scenice*, Bucureşti, Comitetul de stat pentru cultură şi artă. Casa centrală a creaţiei populare, 1967, p. 5.

9. Konstantin Sergheevici Stanislavski, *op. cit.*, p. 372.

10. Cella Dima, *op. cit.*, p. 56.

cel mai lung monolog, dar și de o vorbire perfectă bazată pe un mare efort fizic, fără a fi vizibilă sau zgomotoasă.

2. 2.1. Aparatul respirator

Definind cuvântul drept „produsul vocii”¹¹, vocea drept „rezultatul sunetului”¹², iar sunetul drept un efect al fluxului de aer expirat asupra corzilor vocale, ne vom ocupa de cel dintâi fenomen ce stă la baza fonației. Pentru a înțelege întregul proces de respirație umană, vom parcurge componentele aparatului respirator și importanța fiecăruia, din perspectiva unui studiu anatomic. Este impetuos necesar acest studiu pentru a cunoaște și a înțelege funcționalitatea întregului proces și, totodată, pentru a putea avea un control asupra acestuia, nemaidiscutând despre importanța acestui mecanism în formarea sunetului și a vocii. Totodată, artistul trebuie să înțeleagă valoarea și funcția fiecărei componente ce ajută la producerea acestui act fiziologic pentru a-l putea îngriji și proteja corespunzător, chiar și cea mai mică disfuncționalitate a uneia dintre acestea putându-i provoca neplăceri pe scenă sau pune în pericol vocea și calitatea acesteia.

Respirația reprezintă totalitatea proceselor care servesc la realizarea schimbului de gaze între mediul intern și celulele organismului. În desfășurarea întregului fenomen, sunt identificate trei etape: etapa pulmonară, care înglobează trei faze – ventilația pulmonară, perfuzia pulmonară și difuziunea alveolo-capilară –, etapa sanguină sau funcția respiratorie a sângelui și cea de a treia, etapa tisulară, care folosește la necesitățile de oxigen variabil necesare diferitelor celule ale organismului.

Aparatul respirator este format din căile aeriene sau respiratorii și plămâni. Căile respiratorii însumează toate canalele care conduc aerul spre alveole (locul unde au loc

11. *Ibidem*, p. 23.

12. *Ibidem*.

schimbările gazoase respiratorii). Căile respiratorii sunt reprezentate de căile nazale, faringe, laringe, trahee și bronhii și au rolul de a umezi, încălzi și curăța aerul inspirat. Ele au legături cu sinusurile și trompa lui Eustache. De asemenea, acestea au un rol esențial în procesul de fonație și vorbire, dar și un rol de rezonator alături de cavitatea nazală, bucală, sinusuri paranazale și torace.

Respirația pulmonară susține modificările dimensiunilor cutiei toracice cu ajutorul mușchilor respiratori. Principalul mușchi respirator este diafragma, care are o suprafață de 350 centimetri pătrați și este elementul esențial care îi va fi util actorului pentru o vorbire profesionistă.

Plămânii au o structură elastică, de care depinde volumul de aer care poate fi introdus. Toracele, cel care găzduiește inima și plămânii, se bucură de o elasticitate mai redusă decât plămânii. Capacitatea vitală reprezintă volumul maxim de aer introdus și eliminat din plămâni de respirația forțată și ea poate fi măsurată spirometric sau spirografic. Actorii din teatrele profesioniste sunt supuși acestor măsurători pentru angajare, însă și periodic. Volumul maxim de aer expirat pe secundă trebuie să aibă o valoare de 70% din capacitatea vitală.

Ventilația pulmonară este cea care susține circulația unor volume de aer spre plămâni și invers, înprospătând continuu cu oxigen plămânii și eliminând dioxid de carbon. Această etapă este susținută prin participarea mișcărilor cutiei toracice, plămânii jucând un rol pasiv.

Mișcările ventilatorii, inspirația și expirația, presupun intrarea și ieșirea aerului în sau din plămâni și sunt executate de modificarea volumului cutiei toracice. Aceste schimbări de volum se fac cu implicarea mușchilor respiratori: inspiratori – diafragma și intercostalii externi în inspirația de repaus, la care se adaugă, la efort, scalenul, sternocleidomastoidianul, pectoralii, trapezul sau dorsalii, și expiratori – abdominalii, intercostalii interni, patratul lobelor și triunghiularul sternului, care intervin doar în expirația forțată.

Sub acțiunea acestor mușchi inspiratori, cutia toracică se dilată, se modifică pe toate trei planurile: vertical (prin coborârea diafragmului, care are posibilitatea de a se deplasa sus-jos 10 cm), transversal (prin ridicarea și împingerea în afară a coastelor inferioare, în principal antero-posterior), orizontal (prin împingerea înainte a sternului sub acțiunea coastelor superioare).

Pe lângă aceste două etape active, inspirația și expirația, ciclului respirator i se alătură și două etape pasive, retenția și pauza. Retenția este oprirea fluxului de aer pentru a se reîntoarce în sens invers, iar pauza este timpul de care este nevoie pentru a se relua întregul fenomen.

Acest proces fiziologic conduce, practic, aerul care intră prin cavitatea bucală, prin cea nazală sau prin ambele deodată, spre cavitatea faringelui și a laringelui, prin trahee, invadând, astfel, cei doi plămâni. Acesta este traseul firesc care trebuie înțeles de artist și conștientizat pentru a putea opta pentru o respirație optimă folosită în actul vorbirii și pentru a-i înțelege importanța esențială în producerea sunetului, în fonație. O respirație corectă va conduce spre o voce superioară, de calitate, „o respirație sănătoasă pentru o profesiune îndelungată”¹³.

2.2.2. Tipuri de respirație

În funcție de zona antrenată, sunt identificate patru tipuri de respirație: abdominală sau diafragmatică, costo-diafragmatică, toracică inferioară sau costo-inferioară și toracică superioară sau costo-superioară. Respirația folosită în timpul somnului este cea abdominală, iar respirația toracică este cea în care cutia toracică participă în întregime și este numită și „cea a leneșului”. Cea care este indicată unui efort vocal ridicat este cea costo-diafragmatică, ea fiind considerată o respirație forțată sau activă, diferită, desigur, de cea spontană.

13. *Ibidem*, p. 54.

2.2.3. Respirația costo-diafragmatică

Numită și respirația artistică, respirația costo-diafragmatică este respirația indicată pentru scenă, atât pentru soliștii vocali, cât și pentru artiștii dramatici, deoarece permite introducerea unei cantități mai mari de aer datorită modificării dimensiunilor cutiei toracice în plan vertical și orizontal. Pe lângă faptul că plămânii primesc o cantitate suplimentară de aer, acest fel de a respira permite o eliminare a aerului controlată, direct proporțională cu lungimea frazei pe care actorul o are de rostit.

De asemenea, odată învățat acest mod de a respira, se va observa un consum de energie mai mic pentru realizarea întregului proces. Totul depinde de nivelul de conștientizare a zonelor în care aerul inspirat este ghidat să intre și de modul în care se percepe rolul diafragmului în inspirație, atunci când se contractă și permite coborârea cutiei toracice și împingerea cavității abdominale în jos, dar și în expirație, când se relaxează și împreună cu mușchii respiratori expiratori acționează asupra cutiei toracice pentru a trimite cu putere, cu precizie fluxul de aer care permite producerea sunetului. Este esențială dobândirea unui minim de cunoștințe pentru a înțelege și a aborda un alt stil de a respira cu care actorul nu este obișnuit pentru a-și satisface o necesitate vitală. Dobândind acest fel de a respira, actorul își va putea impune și deține controlul asupra fluxului de aer pe care îl poate stăpâni în folosul nevoilor sale scenice. Pregătirea pentru scenă presupune un amplu travaliu, o adaptare continuă la nou și o șansă de a fi deschis și a intra în contact cu informații din diverse domenii, așa cum afirma Lucia Sturza Bulandra: „viața unui actor este o veșnică ucenicie. În artă, nu te poți califica în șase luni”¹⁴.

2.2.4. Gimnastica respiratorie

Plecând de la o expirație cronometrată, o emisie măsurată a anumitor consoane pentru a observa în timp creșterea

14. *Ibidem*, p. 75.

volumului de aer expirat, acest tip de respirație necesită un studiu îndelungat, o observație și un control continuu al invadării cu aer doar a zonelor precizate și executarea unor exerciții de respirație în diferite poziții ale corpului. După însușirea respirației costo-diafragmatică, se va urmări rostirea unor texte de lungime din ce în ce mai mare pe o expirație.

Înainte de realizarea acestor exerciții, în studiul realizat de Cella Dima apare conceptul de gimnastică respiratorie, care nu are nicio asemănare cu gimnastica de înviorare sau cu antrenamentul fizic necesar oricărui actor, chiar dacă un corp bine dezvoltat și antrenat aduce un plus în efortul vocal. Ea susține că acest tip de gimnastică „urmărește o creștere progresivă a plămânilor pentru a dobândi cu amplificarea lor o inspirație gazoasă de 5,6 ori mai mare. [...] urmărind frecvența, amplitudinea și ritmicitatea mișcărilor respiratorii”¹⁵. Acest gen de gimnastică este recomandată a se practica înainte de fiecare antrenament vocal, care nu trebuie să lipsească din programul zilnic al artistului.

Arta înseamnă obstacole, dar și victorii, însă nu în ultimul rând propune performanță și sacrificiu. Astfel, actorul trebuie să fie dispus să schimbe multe dintre aspectele cu care este obișnuit, vorbirea superioară, profesionistă fiind un vis, o utopie fără asumarea și practicarea acestui stil de a respira. „Respirația, pentru vocea vorbită de performanță, trebuie să devină un act voluntar prin antrenament, cu rezultat constant, dar mereu crescut și controlat permanent. Actorul să devină stăpânul capacității sale respiratorii – nu invers”¹⁶. Spectatorul trebuie să fie fascinat de universul propus, de personajul interpretat, și nu cuprins de o stare de milă față de un actor care obosește sau se chinuie pe scenă.

15. *Ibidem*, p. 38.

16. Valeria Covătariu, „Vocea, vorbirea, dicțiunea pentru actori și redactori din mass-media”, *Studii teatrale*, nr. 4, 2003, p. 21.

2.3. În căutarea unei voci bine pozate

Unul dintre aspectele care conferă unicitate deopotrivă individului și artistului este vocea. Aceasta îi oferă o nemărginită paletă de nuanțe cu care poate creiona caractere care să își lase amprenta asupra auditoriului. Vocea este cea prin care cuvântul prinde formă, capătă valoare sonoră și cea care stabilește o relație cu spectatorul, ea configurând o „trăsătură de unire”¹⁷ între cei doi.

Vocea este una dintre armele de căpătâi ale actorului. Fără a o cunoaște, a o studia, a o exersa, a o proteja, a o îngriji, vocea îi poate aduce artistului laude și aplauze, dar și neplăceri, deservicii, accidente sau probleme medicale grave. Este obligatoriu un antrenament vocal, o cunoaștere profundă a capacităților și calităților sale, pentru a putea rosti și ultimul cuvânt dintr-un spectacol la fel de luminos precum primul și pentru a putea îndeplini cerințele regizorale și necesitățile impuse de starea, situația sau relația în care se află personajul interpretat.

„Vocea umană se presupune a fi primul instrument muzical ce a precedat apariția limbii vorbite.”¹⁸ Un instrument muzical deține trei elemente definitorii: o forță sau o putere, un element vibrator și unul de rezonanță. Privind vocea din această perspectivă, forța, puterea care acționează asupra ei este fluxul de aer expirat; vibratorul este reprezentat de prezența corzilor vocale și rezonanța este produsă de ansamblul cavităților de rezonanță. De forța coloanei de aer va depinde producerea sunetului prin vibrarea corzilor vocale și propagarea sunetului în cavitățile de rezonanță pentru a-și continua drumul înspre afară.

În urma mișcării respiratorii de inspirație, plămânii urmează mișcarea de expirație, trimițând prin tubul de legătură numit trahee fluxul de aer. Cantitatea de aer inspirat nu este egală cu cea a celui expirat, plămânii înmagazinând o cantitate mai mare de oxigen decât cea de dioxid de

17. Cella Dima, *op. cit.*, p. 13.

18. <http://darclee.ro/course/curs-canto/>, site consultat în 04.09.2019.

carbon. După ce a parcurs traheea, aerul expirat ajunge în laringe, unde produce vibrația corzilor vocale și, așadar, ia naștere sunetul. Laringele este numit și organul vorbirii. Practic, în laringe se produce sunetul primar, fundamental, însoțit de o suită de sunete armonice. Orificiul, spațiul dintre corzile vocale numit glotă joacă un rol important în procesul de fonație, de realizare a sunetului. În inspirație, glota este deschisă, iar în expirație ea se închide pentru a permite apropierea corzilor vocale. Acestea își modifică forma în funcție de înălțimea suntelui emis, în registru grav îngroșându-se, iar în cel acut subțindu-se. Valoarea și calitatea întregii emisii vocale depinde de buna funcționalitate a acestei perechi de corzi vocale care necesită o anumită atenție asupra accesării lor, dar și o igienă corespunzătoare.

Pentru a căpăta amploare și pentru a avea forța de a evada spre mediu exterior, unda sonoră formată se îndreaptă spre cavitățile de rezonanță. Acestea joacă un rol esențial în emiterea sunetului, deoarece de forma și volumul lor depinde calitatea și însușirile vocii. Aceste spații de rezonanță, de amplificare a sunetului primar se împart în trei categorii, în funcție de poziționarea acestora față de glotă: glotică, subglotice și supraglotice. Cavitatea glotică este cea care susține registrul de piept și cel dintâi rezonator în drumul parcurs de sunet. Singurul rezonator subglotic este cutia toracică, un spațiu generos în care sunteul se va întări și va căpăta forță. Nu trebuie urmărită decât o simplă participare a acestui rezonator, deoarece sunetul trebuie trimis către afară, nu înghițit, nu tubat, absorbit. Prima cavitate supraglotică în care ajunge unda sonoră este epiglota, membrană situată în partea superioară a laringelui. De aici, sunetul se îndreaptă spre faringe și apoi spre cavitățile supralaringale, formate din cavitatea bucală și cavitatea nazală. Cavitatea bucală este locul în care sunetul laringian capătă o formă definitorie.

„Un cap proporționat, o față cu o frunte largă în care sinusurile frontale, bine dezvoltate, oferă spații vibratorii ample, un nas drept, cu pereți bine desenați, cu nări

corespunzătoare, prin care aerul intră și iese nestingherit, buze cărnoase¹⁹ – acestea sunt semnele concrete care caracterizează capacitatea de amplificare a sunetului, astfel încât întreaga suprafață și formă a feței să influențeze dezvoltarea sunetului și să ofere spațiul de amplificare necesar.

2.3.1. Aspectele calitative ale vocii

Pentru a putea reda „potențialul gândirii, sensibilității și acțiunii”²⁰, artistul dramatic are sarcina de a-și cunoaște vocea și posibilitățile sale coloriste pentru a putea apela la o diversitate de sunete diferite ca tonalitate, ritm, intensitate și care să vină în susținerea și completarea caracterului creat. Vocea poate fi considerată una dintre amprente prin care actorul poate surprinde, păstra atenția și stârni curiozitatea, vocea având obligația de a nu fi una comună, ci studiată, colorată, stilizată.

Primul aspect calitativ al vocii este timbrul, care îi conferă unicitate, specificitate și care nu poate fi schimbat. Acesta depinde de întreaga funcționalitate a aparatului fonorespirator și este în strânsă legătură cu sunetele armonice ce însoțesc sunetul inițial format în laringe. Artistul nu trebuie să se mulțumească doar cu stăpânirea unui timbru frumos, plăcut, fermecător, ci trebuie să cultive un timbru care îi conferă sunetului forța de a străbate întreaga sală de spectacol, bucurându-l și pe spectatorul din ultimul rând prin minunata lui bogăție. Vocea trebuie să beneficieze de studiu, cunoaștere și dezvoltare continuă prin antrenament, deoarece atunci când actorul „este nevoit să-și forțeze minunatul său glas strică nu numai sunetul, rostirea, dicțiunea, dar și trăirea”²¹.

Totodată, vocea actorului trebuie să dobândească o anumită întindere care să îi permită o susținere a diverselor sunete aflate în diverse tonalități. În mod ideal, ambitusul

19. Cella Dima, *op. cit.*, p. 86.

20. *Ibidem*, p.152.

21. Konstantin Sergheevici Stanislavski, *op. cit.*, p. 318.

artistului trebuie să dobândească în vorbire o întindere de până la o octavă jumătate. Ansamblul acestor tonuri e etajat sub forma celor trei registre disponibile actorului pentru a-și exterioriza trăirile lăuntrice. Această înălțime a sunetelor este dependentă de dimensiunile și conformația celor două corzi vocale și se poate încadra în registrul grav sau de piept, acut sau al vocii de cap sau mediu. Pentru a putea beneficia de cât mai multe nuanțe, fie ele înalte sau joase, prin exerciții se propune o mai bună elasticitate a corzilor vocale pentru a le permite acestora întinderea și subțierea pentru registrul acut sau strângerea pentru registrul sunetelor grave, joase. Este indicat ca actorul să memoreze înălțimea sunetului pentru a o putea atinge la momentul oportun. Un glas cu o întindere generoasă și controlată poate evita riscul monotoniei tonale, oferind un amplu peisaj de tonuri, urmărind ca vocea să aibă naturalețe, suplețe și acuratețe pe fiecare treaptă tonală.

Una dintre calitățile primordiale ale vocii este intensitatea, care reflectă cât de tare este emis un sunet, pornind de la pianissimo și ajungând până la fortissimo, adică de la șoaptă până la foarte tare. Prin voce tare se înțelege un glas care deține forță, putere, străpunge aerul, însă nu una țipată, care poate provoca disconfort auditiv pentru cel ce ascultă ori probleme grave corzilor vocale ale actorului. Această intensitate a sunetului emis depinde de capacitatea fluxului de aer expirat care vine prin trahee către laringe și de modul în care se propagă și invadează spațiile cavităților rezonatorilor. De asemenea, un rol important o are și coloana de aer care intră în contact cu cele două corzi vocale, impactul produs pregătindu-le pentru un efort vocal – „O voce intensă va reda și duritatea și nepăsarea și dragostea și ura”²². Controlul acestui volum al vocii este esențial pentru a avea precizie și pentru a nu degrada cuvântul, deoarece de multe ori se întâmplă ca vorbele să nu mai fie inteligibile într-o intensitate mai mare, care nu mai este cristalină.

22. Cella Dima, *op. cit.*, p. 117.

David Mamet sfătuiește actorii în lucrarea sa să vorbească cu forță, susținând că „dramaturgul a scris replicile ca să fie rostite tare”²³.

Pe de altă parte, o calitate impusă celui ce slujește scena este cea de rezistență vocală. Această rezistență sugerează ideea unei egalități a calității vocii întâlnită în primele sunete emise pe scenă și în cele de la finalul spectacolului. Se pune problema unei voci care în urma unui efort să nu prezinte urme de oboseală sau traume. Această trăsătură are legătură cu rezistența firească în emisie, dar și cu funcționalitatea aparatului respirator și fonator și a locurilor de rezonanță. Nu trebuie omis faptul că această persistență a vocii este influențată de modul în care actorul își conștientizează procesul de fonație și modul de a apela la toate aceste calități vocale, dar și de stilul său de viață: tutunul, alcoolul și lipsa orelor de somn au un efect uriaș asupra întregului travaliu de emisie sonoră, rezultând o voce răgușită, inexpressivă, obosită sau una obositoare.

Unul dintre spectacolele de succes ale anului 2018 este *Regele moare* după Eugen Ionescu, la Teatrul Național București, în regia Andreei și a lui Andrei Grosu. Pe lângă atmosfera ionesciană redată într-un stil accesibil fiecărui spectator, spectacolul este surprinzător prin prezența în rolurile principale a doi mari actori, Mariana Mihuț și Victor Rebengiuc. Regalul actoricesc creat de cei doi a fost recompensat cu două premii UNITER pentru interpretare, întreaga creație scenică reprezentând o lecție vie de actorie. Cea ce este remarcabil este faptul că acești maeștri ai scenei românești au vârste destul de înaintate, 76, respectiv 86 de ani, iar vocile lor sunt proaspete, cristaline, precise, colorate și străbat săli de spectacol cu capacitate de aproximativ 1000 de locuri. Sigur că măiestria actoricească este cea care deține controlul, însă vocile lor sunt rezultatul unui control total, al unei igiene, al unui repaos vocal la nevoie, al unui antrenament și al unui număr incredibil

23. David Mamet, *op. cit.*, p. 34.

de spectacole jucate, fără a mai vorbi de eforturi vocale. În completarea acestei idei, într-una dintre cronicile de teatru realizate pentru această capodoperă scenică sunt amintite elemente ce țin de calitățile vocii și de emisia vocală care fac diferența în interpretarea lor: „Nu mai e timp să ai timp. Regele și Regina se țin de mână. Cadru final. Ea îl ajută pe el să treacă dincolo. Șoapte. Îmbărbătări subtile. Dragoste. Respirație. Voce lină și înceată. Încredere. Acceptare”²⁴. Pentru a putea atinge culmile trăirii și pentru a transmite o emoție, actorul nu trebuie să se împiedice de imposibilități sau neplăceri în emisia vocală, iar aceasta să-i vină în ajutor în procesul de comunicare.

Adresându-se unui public care își pierde foarte ușor răbdarea sau interesul și care, astăzi, este din ce în ce mai greu de surprins, actorului mânduitor de păpuși îi revine o sarcină și mai grea în ceea ce privește abordarea acestor aspecte calitative ale vocii. Atenția unui copil poate fi pierdută într-o secundă, iar curiozitatea stârnită nu neapărat facil, actorul fiind nevoit să surprindă nu doar printr-o mânduire cât mai expresivă, ci chiar să dea viață păpușii prin intermediul vocii. Pentru a crea personaje cât mai fermecătoare și fascinante, acesta trebuie să jongleze cu tonurile și intensitățile vocii, dar și cu viteza de rostire, pentru a ține treaz interesul micului spectator. Atunci când un personaj nou intră în scenă, acesta trebuie să cucerească atât prin înfățișare, cât și prin sonoritate, nemaidiscutând de energia necesară acestui tip de spectacol. Chiar dacă nu este satisfăcut, spectatorul adult rămâne în sală până la finalul spectacolului și are o atitudine civilizată, pe când copilul începe să vorbească, să se miște, fiind aproape imposibil de recâștigat ca spectator. În plus, actorul are diverse poziții corporale în care își poate mânui personajul, asta necesitând un efort fizic în plus și o poziție mai puțin confortabilă și prielnică

24. Corina Dima, „Omul în *Regele moare*, cu Victor Rebengiuc și Mariana Mihut”, *Ziarul Metropolis*, 1 februarie 2018, <https://www.ziarulmetropolis.ro/omul-in-regele-moare-cu-victor-rebengiuc-si-mariana-mihut/>, site consultat în 04.09.2019.

în emisia vocală care, în general, obligă la o anumită ținută: o poziție corectă a corpului per ansamblu și o linie dreaptă cap-gât-umeri.

Iată că vocea de care ne bucurăm în a exprimare în fiecare zi ridică o serie de probleme atunci când se tinde spre o vorbire profesionistă, superioară celei uzuale, aceasta reprezentând până la urmă „o facultate care trebuie cercetată, cultivată și îndrumată tehnic”²⁵.

2.3.2. Pozarea vocii

Este des întâlnită expresia „acest actor nu pozează bine“, făcându-se referire la poziționarea incorectă a vocii, o așezare care nu folosește în emisia vocală de performanță. Pozarea corespunzătoare a vocii depinde de calitatea unei respirații condusă conștient tehnic și în urma căreia aerul expirat întâlnește corzile vocale, de poziția în care se găsește laringele și de o așezare corectă a limbii. Sunetul îmbogățit de amplitudine datorită rezonatorilor trebuie să fie ghidat și să percuteze regiunea alveolelor incisivilor superiori.

Această așezare corectă a vocii va aduce beneficii atât emisie, cât și sănătății corzilor vocale și a întregii serii de organe ce participă în procesul fono-respirator. Se urmărește depistarea un loc general valabil, sunetul fiind îndreptat în funcție de necesitate spre zone rezonatorii diferite. Pentru registrul grav, sunetul va rezona mai tare în zona toracică, pentru un sunet nazalizat se va urma îndreptarea spre cavitatea nazală, iar pentru registrul acut se va urmări zona frontală a feței.

Pentru a nu produce acea senzație de oboesală, emițătorului îi este indicată o așa-intitulată voce facială, de față, în mască, care invadează toate zonele rezonatorii cuprinse de întreg perimetrul facial și care joacă un rol esențial în formarea cuvântului.

Sunetul obținut în urma fonației, odată ajuns în cavitatea bucală, trebuie direcționat cu promptitudine către baza

25. Cella Dima, *op. cit.*, p. 115.

incisivilor superiori. Întâlnind un obstacol dur, sunetul se întărește și are energia necesară pentru a evada.

Un alt aspect deosebit în această pozare a vocii este poziția laringelui, care trebuie să fie ridicată. Acest lucru este realizabil prin poziția plată a limbii, cu vârful sprijinit la baza incisivilor inferiori, și prin coborârea decontractată a maxilarului inferior, numit și mandibulă. Astfel, este eliberată cavitatea faringiană și se decontractă laringele.

Indivizi unici din toate punctele de vedere, actorii trebuie să găsească sub supraveghere avizată locul corespunzător aparatului lor, adaptându-și locul în care vocea poate căpăta strălucirea necesară în rostirea corectă.

2.3.3. Funcția auditivă

Elementară în corectarea unor greșeli și în sesizarea unor disfuncționalități este funcția auditivă, care ne permite să ne ascultăm ceea ce emitem. Pentru a ne asigura că auzul nostru funcționează în deplinătatea sa, lucrul acesta se poate verifica prin intermediul unei investigații medicale numite audiogramă, care urmărește recunoașterea unor sunete ce se încadrează în diferite tonalități și care posedă diverse intensități.

Urmărind această senzație din perspectivă psihologică, Valeria Covătaru susține că:

„senzația sonoră este considerată ca cel mai elementar act de cunoaștere, ea nefiind altceva decât corespunzătorul cel mai simplu al unui excitant elementar. Fenomenele fiind complexe, nu se admit senzațiile izolate, pentru că o senzație o cunoaștem numai în raport cu alte senzații, deci în cea mai elementară cunoaștere avem de fapt o cunoaștere complexă pe care o numim percepție. De exemplu, când auzim un sunet, avem mai multe senzații: de intensitate, de înălțime, de durată, de timbre etc., pe care le percepem ca un complex și îl trăim nedescompus, deoarece calitatea unei percepții stă în conținutul său

sensorial, al efectelor senzoriale, integrat cortical ca un complex, cunoscând și faptul că analizatorul acustic este factorul cel mai important care contribuie la formarea celui de-al doilea sistem de semnalizare, adică limbajul vorbit.”²⁶

2.3.4. Afecțiuni ale aparatului fonorespirator

Privindu-l ca o mașinărie, pentru ca aparatul fonorespirator să funcționeze optim, este necesar ca fiecare componentă să își îndeplinească funcția. Același principiu se aplică și în cazul aparatului fonorespirator, disfuncționalitatea oricărei părți ducând la consecințe negative în emisia sonoră, indiferent că vorbim de o problemă, de o tulburare minoră sau accidentală sau că aducem în discuție o maladie sau o malformație.

Printre problemele frecvente mai puțin grave se numără obstrucțiile nazale sau polipii, care duc la nazalizarea timbrului vocii, reducerea funcției de rezonator a cavității nazale și inoportunează mișcările respiratorii. Deviația de sept (septul fiind perete osos ce delimitează nasul în două component egale) provoacă probleme de respirație, voce nazalizată, formări greșite sau incomplete ale anumitor sunete. Vegetațiile adenoide sau amigdalele creează probleme în zona dinaintea laringelui. Sinuzitele reprezintă disfuncționalități ale sinusurilor fie frontale, faciale sau maxilare și duc la neplăceri fonetice. Catarurile semnifică inflamarea mucoasei faringelui nazal și pot produce nazalizarea sunetului. Faringitele cronice au ca efect iritarea zonei laringiene și pot fi cauzate de excesul de tutun, de băuturi alcoolice sau băuturi reci consumate după efort fizic sau vocal. Laringitele cronice împiedică formarea corectă a sunetului și pot fi stârnite de răceli nevindecate total, alcool și tutun în exces, efort vocal în lipsa unei pregătiri, încălziri vocale, așezarea greșită a vocii. La nivelul corzilor vocale pot apărea fie polipi sau noduli. Un semn al acestei afecțiuni

26. Valeria Covătaru, *op. cit.*, p. 26.

este permanenta răgușeală a vocii. Polipii sunt mici tumori pe coarda vocală sau între acestea, iar nodulii sunt mici întărituri situate pe corzi. Pot fi cauzate de alcool, tutun, pozare greșită a vocii. Totodată, anumite imperfecțiuni dentare pot produce niște dizarmonii ce duc spre pronunții greșite ale anumitor sunete sau chiar la înlocuirea sunetelor între ele.

De asemenea, se disting o serie de malformații congenitale care pot provoca disfonii. La nivelul maxilarelor poate apărea disarmonia celui superior, în care maxilarul superior are un perimetru mai mare decât cel inferior. Astfel, disarmonia mandibulei sau a maxilarului inferior creează probleme în realizarea anumitor consoane, limba nemaiputând să atingă zonele corespunzătoare; totodată, printr-o dezvoltare greșită a maxilarului inferior, acesta acoperă arcada dentară superioară. Toate aceste anomalii vor rezulta într-o pronunție incorectă sau incompletă a cuvintelor. Pe de altă parte, limba poate suferi malformații fiind fie prea lungă, fie prea scurtă, fie prea lată sau cu un fren prea mic, cauzând o vorbire defectuoasă. Bolta palatină poate fi mai înaltă, mai joasă sau prea îngustă și poate dezavantaja emiterea anumitor consoane sau poate crea probleme de nazalizare sau de intensitate scăzută. Buzele pot să fie exagerat de dezvoltate sau prea scurte, reducând rostirea precisă a sunetelor.

Cu o maximă atenție, aceste probleme pot fi soluționate prin tratament curativ, ortodontic sau chirurgical, fără a afecta și mai tare emisia vocală.

Pe lângă aceste tulburări, pot apărea disfonii psihice, vocea fiind în continuă conexiune cu conduita psiho-fizică. Urmând sfaturile mai multor medici și fiind atent consultată, s-a constatat că vocea mării artiste Cella Dima nu mai răspundea corespunzător. Potrivit clarificării unui medic francez, corzile sale vocale au suferit un șoc în urma a două decese consecutive în familia acesteia.

„Vocea este tributară comportamentului nostru psiho-fizic. Se influențează reciproc. Activitatea psihologică și structurile corpului omenesc au o bază

neurofizică. Orice tulburare nervoasă determină alterarea sunetului articulat, a intensității vocii, a timbrului său. La femei acest traumatism vocal provocat de o disfonie psihică este mai frecvent. Vârsta contează de asemenea. În tinerețe devii afon mai ușor la nivelul unui șoc emoțional, dar restabilindu-se echilibrul psihologic, vindecarea este mai rapidă; la bătrânețe disfonia devine cronică, răgușeală – gradul de alterare a vocii depinde de intensitatea emoției, dar și de sensibilitatea individuală. Profesiunea de artist generează un astfel de teren. Artistul resimte mai intens emoțiile pricinuite de viață.²⁷

Iată încă un motiv pentru care actorul trebuie să aibă un control continuu asupra emoțiilor sale.

2.3.5. Igiena vocală

Majoritatea problemelor și disconforturilor care apar în emisia sunetului nu se desprind din anumite afecțiuni ale aparatului fonorespirator, ci vin din „lipsa de sincronizare sau de întrebuințare a unuia sau a celor trei părți ale aparatului periferic: sufleria, laringe, rezonatori”²⁸. Trebuie evitat efortul vocal care va duce la obosirea întregului aparat.

Este recomandată o încălzire a corzilor vocale înainte de orice expunere vocală, pentru a nu le implica în fonație fără a fi elastic. Pe lângă aceasta, este obligatoriu antrenamentul zilnic.

Sănătatea actorului influențează întreaga activitate de emisie vocală. De aceea, se recomandă sport, plimbări în aer liber, o alimentație aleasă cu grijă, evitarea exceselor de orice fel, mai ales excesul de alcool și tutun.

Fiind una dintre armele esențiale pentru munca sa, artistul trebuie să-și protejeze fiecare parte și organ implicat

27. Cella Dima, *op. cit.*, p. 124.

28. Sandina Stan, *op. cit.*, p. 201.

în acest fenomen de emisie vocală, având permanent sub atenția sa funcționalitatea optimă.

Stanislavski subliniază această idee a unei griji continue, amintind în lucrarea sa de o întâlnire marcantă. La o ceremonie, la masa la care se afla acesta s-a așezat un solist vocal care avea în buzunar un termometru și tot ce a consumat de natură lichidă sau solidă era în prealabil măsurat din punctul de vedere al temperaturii, artistul susținând că vocea este bogăția lui. „Ingerarea de alimente foarte fierbinți sau foarte reci: temperaturile extreme, mai ales alternate, pot duce la alterarea mucoaselor și, astfel, a calității sunetelor.”²⁹

2.4. Spre o rostire corectă a cuvântului românesc

Ca sunetul format în urma travaliului susținut de respirație și fonație să se materializeze în cuvânt – acest sonor purtător de semnificație format din vocale și consoane –, trebuie să aducem în discuție cel de-al treilea proces intitulat articulare.

Ajuns în penultimul spațiu de rezonanță numit cavitate bucală, unda sonoră întâlnește o serie de organe articulatorii. Limba, divizată în apex (vârf), mijloc și rădăcină joacă un rol important în modul de articulare a sunetului. Palatul moale sau vălul palatin și palatul dur sau cerul gurii servesc ca locuri unde se articulează. De asemenea, zona alveolară și cea dentară sunt implicate în acest proces. Maxilarul inferior sau mandibula ajută prin mișcările sale de coborâre și urcare, realizând ocluziunea cavității bucale, proces fundamental în formarea cuvântului. Buzele sunt decisive, reprezentând ultimul organ în definirea sunetului articulat, pista de aruncare a undei sonore, dar și cel din urmă rezonator important prin schimbarea formelor sale în articulare.

29. Carmen Ivanov, *Șase sași în șase saci. Manual de dicție*, București, Editura Favorit, ediție revizuită, 2015, p. 38.

2.4.1. Fonemul

Definind cuvântul ca o suită de sunete articulate întovărite de un sens, de o semnificație, este necesară o aplecare asupra unor informații de bază ale foneticii, cea „disciplină a lingvisticii care studiază producerea, transmiterea și receptarea sunetelor limbajului articulat”³⁰ și a fonologiei, „subramură a foneticii care studiază latura funcțională a sunetelor și stabilește sistemul (inventarul) de foneme al unei limbi și caracterul variantelor acestora”³¹. Unul dintre obiectele principale de studiu ale celor două discipline este fonemul, acel corespondent al literei scrise la nivel sonor, reprezentând „cea mai mică unitate fonică sau sonoră a unei limbi, având funcția de a alcătui și de a deosebi între ele cuvinte sau forme gramaticale ale unuia și aceluiași cuvânt”³². Așa cum grafemul este reprezentantul literelor în planul scris, fonemul este „sunetul rostit al limbii”³³, echivalentul sonor al literei.

Interesat ca orice cuvânt rostit de el pe scenă să fie pronunțat corect, actorul trebuie să cunoască îndeaproape secretele articulării fiecărui fonem al limbii române, echivalentul unei pronunții incorecte, neîngrijite, neinteligibile fiind scrierea incorectă, greșită, pocită. Astfel, pronunțând fiecare fonem în locul indicat și în felul optim, întregul ansamblu de foneme, *trupul* sau forma, învelișul sonor al cuvântului vor căpăta claritate și precizie. Așa cum la nivel scris se respectă o serie de norme și reguli impuse de ortografie, ortoepia există la nivel de pronunție. În completarea acestui concept de *trup* al cuvântului format din litere rostite, Stanislavski sugerează că „[c]uvântul în care o literă se substituie alteia mi se par acum ca un om cu o ureche în locul gurii, cu un deget în locul nasului. Un cuvânt al cărui început e înghesuit seamănă cu un om cu capul turtit.

30. <https://foneticalimbiiromane.ro/>, site consultat în 05.09.2019.

31. *Ibidem*.

32. <https://dexonline.ro/definitie/fonem>, site consultat în 05.09.2019.

33. Valeria Covătaru, *op. cit.*, p. 35.

Un cuvânt cu sfârșitul mâncat îmi amintește de un om cu picioarele amputate³⁴.

Actorul nu trebuie să neglijeze în căutările sale „misiunea înaltă a teatrului pentru menținerea frumuseții și purității limbii, de a lupta împotriva vulgarizării și degradării ei sub orice formă”³⁵, manifestând o perpetuă preocupare pentru pronunția corectă, acesta tinzând să devină un model, un exemplu ce îndeamnă spre o rostire literară, nealterată a limbii române, considerată de Vasile Alecsandri „cartea de noblețe a neamului”. În acest sens, actorul trebuie să evite pe scenă folosirea dezacordurilor, a cacafoniilor, a accentelor greșite în cuvânt, a expresiilor pleonastice.

Pentru a putea fi un „educator” în acest scop al teatrului, artistul dramatic are nevoie să cunoască fiecare fonem în parte pentru a putea da viață unor cuvinte rostite exact, fonemul reprezentând molecula principală ce se află la baza vorbelor pronunțate. Așa cum individul învață modul în care fiecare literă se scrie, la fel trebuie studiat și modul și punctul în care fiecare fonem se articulează. „Dacă omul nu simte sufletul literei, el nu va simți nici sufletul cuvântului, nu va simți nici sufletul frazei, al ideii”³⁶. O singură literă poate strivi un cuvânt întreg și, cu atât mai mult, un întreg mesaj, o întreagă idee.

În pofida unor neconcordanțe între ortografie și ortografie, limba română este caracterizată ca fiind una fonetică, în mare măsură citindu-se așa cum se scrie. La nivel grafic, ea are 31 de litere simple, iar la nivel fonetic 29 de foneme dintre care 7 vocale (care pot fi și semivocale) și 22 de consoane. Fonemele nu sunt abordate în ordine alfabetică, ci în funcție de locul și modul de articulare.

Chiar dacă este binecunoscut numărul de sunete al limbii române literare menționat mai sus, în fonetică mai găsim un răspuns la această întrebare:

„Acustic, limba română, la fel ca orice limbă cunoaște un număr nelimitat de sunete. Aceleași sunete sunt

34. Konstantin Sergheevici Stanislavski, *op. cit.*, p. 312.

35. Sandina Stan, *op. cit.*, p. 7.

36. Konstantin Sergheevici Stanislavski, *op. cit.*, p. 313.

pronunțate diferit de vorbitori diferiți sau de același vorbitor, datorită unor factori subiectivi (spre exemplu, oboseala în cazul aceluiași vorbitor) sau datorită fenomenului de coarticulație (variantele determinate de pozițiile în care apare sunetul). Urechea unui vorbitor oarecare nu înregistrează toate aceste varietăți și variante posibile.³⁷

Tocmai de acest fenomen de coarticulare trebuie să se ferească artistul, această pronunție diferită a unui sunet ducând la degradarea și știrbirea întregului cuvânt, fiecare fonem jucând așadar un rol egal, dar esențial în formarea acestuia și, totodată, în perceperea de către receptor sau spectator.

2.4.2. Vocalele

Chiar dacă sunt semnificativ mai puține decât consoanele, vocalele sunt esențiale în limba română, deoarece ele îi conferă acesteia lumină, muzică și armonie. Născute chiar în laringe prin vibrarea coardelor vocale, ele nu întâlnesc în calea lor niciun obstacol, necesitând un aport total al laringelui și o minimă implicare la nivel articulator. De asemenea, ele joacă un rol important în silabă, putând fi și deținătoare de accent. Simultan, aceste unde sonore se bucură de oralitate, sonoritate și continuitate, fiind considerate tonuri muzicale.

Pentru a aprofunda procesul de articulare a acestor unde sonore, se disting trei principii de clasificare: după modul de articulare, după locul de articulare și după nivelul de implicare în articulare a buzelor.

După modul de articulare sau nivelul de deschidere sau închidere a maxilarului, vocalele se împart în deschise, semideschise și închise. Singura vocală deschisă este vocala A. Pronunția acesteia necesită cea mai mare distanță între maxilarul superior și cel inferior, limba este coborâtă, iar buzele sunt destul de depărtate. Vocalele închise Î, I, U se

37. <https://foneticalimbiromane.ro/>, site consultat în 05.09.2019.

formează atunci când maxilarul inferior și limba se află în poziția cea mai înaltă față de bolta palatului. Vocalele semi-deschise E, Ă, O se articulează atunci când limba se situează în poziția cea mai de jos față de palat.

În funcție de locul de articulare, vocalele se clasifică în trei grupe: anterioare, mediale și posterioare. Vocalele anterioare sau velare sunt E, I și au ca zonă de rezonanță partea posterioară a cavității bucale, iar limba tinde să se îndrepte către în față. Vocalele posterioare sau velare, O, U, necesită ca limba să fie împinsă în spate, iar rezonanța acestora se realizează în partea anterioară a cavității bucale. Vocalele mediale sau centrale sunt Ă, Â și se formează atunci când limba se apropie de partea posterioară a palatului tare. Vocala A este considerată, pe de o parte, ca aparținând unei alte categorii, numindu-se vocală neutră sau, pe de altă parte, vocală mediană, datorită așezării limbii în formarea ei în repaos pe mandibulă.

După gradul de implicare a buzelor în articularea undelor sonore, vocalele pot fi labiale sau rotunjite – O, U –, sau nelabiale – E, I, A, Ă, Î.

Dintre aceste vocale, A, Ă și Î rămân întotdeauna doar cu funcția de vocală, pe când, O, U, I și E pot apărea și cu rol de semivocală – practic o vocală pronunțată mai scurt și care nu poate supraviețui decât însoțită de o altă vocală. Aceste semivocale servesc la formarea unor ansambluri de sunete numite diftongi sau triftongi.

Vom urmări în pronunția acestor unde sonore să nu deschidem exagerat cavitatea bucală, să nu distrugem timbrul acestora prin organe articulatorii nelucrate (limbă și buze) și o relaxare, nu o rigiditate, din partea maxilarelor. Toate aceste aspecte pot afecta pronunția optimă a vocalelor sau pot să împrumute nuanțe ce nu aparțin limbii române.

2.4.3. Consoanele

Spre deosebire de vocale, consoanele limbii române, B, C, Ț, K', D, F, G, Ț', G', H, J, L, M, N, P, R, S, Ș, T, Ț, V, Z, necesită o implicare mult mai mare a organelor articulatorii, aceste unde sonore având nevoie în formarea lor de anumite piedici sau obstacole. Consoanele nu pot forma silabe și nici nu pot fi să primească rolul de accent în cuvânt.

Pentru a crea pentru fiecare consoană în parte o imagine cât mai complexă și pentru a realiza deosebiri și puncte comune în articularea acestora, sunt identificate mai multe moduri de clasificare a consoanelor. Studiul acestora este unul mai aprofundat, deoarece la aceste sunete se semnalează cele mai frecvente greșeli în dicție, dar și datorită faptului că necesită un efort deosebit.

O primă taxonomie deosebește patru criterii de clasificare a consoanelor. În funcție de zgomotul produs, acestea pot fi sonante sau nesonante. În ceea ce privește implicarea corzilor vocale, ele pot fi surde sau sonore. După modul de articulare, unele sonore pot fi oclusive (ocluzie însemnând închiderea cavității bucale), nazale, semioclusive, constrictive sau lichide. În funcție de locul în care fonemele se articulează, avem consoane bilabiale, labiodentale, prepalatale și laringale.

Se va urmări primul criteriu esențial de clasificare, cel al locului de articulare: P-B, M – consoane bilabiale realizate prin lipirea buzelor, F-V – consoane labiodentale articulate prin intersectarea buzei cu incisivii superiori, S-Z, Ț – dental-alveolare inferioare formate de vârful limbii în regiunea incisivilor inferiori, purtând și denumirea de siflante, T-D – dental-alveolare superioare, create de apex (vârful limbii) în zona incisivilor superiori, Ș-J – consoane prepalatale realizate de apex în contact cu partea anterioară a palatului dur, CI, CE-GI, GE – prepalatale formate de apex în atingere cu partea anterioară a palatului dur, L, N, R – prepalatale articulate prin atingere și cădere (L, N) sau vibrație (R) cu palatul dur, CHI, CHE-GHI, GHE

– palatale obținute prin atingerea părții mediene a limbii de partea mediană a palatului dur, K-G – velare realizate de atingerea apexului de palatul moale și H – consoană laringală susținută de corzile vocale.

În funcție de participarea sau neparticiparea corzilor vocale în realizarea fonemului, se realizează anumite perechi fonetice formate din consoane surde sau sonore, după cum se poate observa în clasificarea expusă mai sus. Astfel consoanele surde sunt: P, F, S, T, Ș, CI, CE, CHI, CHE, K.

Cel de-al doilea principiu important de clasificare este cel al modului de articulare, de formare a consoanelor. Consoanele oclusive sunt cele care se produc sub forma unei explozii în urma ocluziei: P-B, T-D, CHI, CHE-GHI, GHE, K-G. Consoanele constrictive solicită frecarea sau scurgerea coloanei de aer: F-V, S-Z, Ș-J, H. Cele semioclusive sunt compuse din două foneme și se formează dintr-o ocluzie și o constricție: Ț – T+S, CI, CE-GI, GE – T+Ș, respectiv D+J. Consoane nazale solicită o îndrumare a sunetului către cavitatea nazală și sunt reprezentante de M și N. Consoana laterală L sau cea lichidă este cea care necesită în timpul formării sale o scurgere a aerului pe lângă cele două extremități ale vârfului limbii. Singura consoană vibrantă este R și este produsă prin vibrația corectă a apexului într-un punct al palatului.

Conștientizarea locului și modului de articulare a fiecărei consoane conduce atât spre îndreptarea unei articulare greșite, dar și la optimizarea pronunției. În formarea consoanelor, organele articulatorii joacă un rol primordial, necesitând un antrenament continuu pentru a asigura precizia și claritatea sunetului articulat. Limba este activă în articularea consoanelor, iar de promptitudinea ei în a percuta locul ideal depinde emisia întregului sunet. De asemenea, buzele joacă un rol deosebit, care implică o elasticizare a lor, pentru a avea siguranță și precizie în rostire, și nicidecum o lenevire, o moliciune.

2.4.4. Dicția

Pentru a încorona întreg fenomenul respirație-fonație-articulație produs în emiterea sunetului articulat, actorul trebuie să fie pasionat înrăit în slujirea dicției, acea „artă de a pronunța corect și clar cuvintele și sunetele în procesul vorbirii”³⁸.

Mai mult decât atât, artistul trebuie să fie preocupat de realizarea unei comunicări eficiente atât cu partenerul de scenă, cât și cu publicul, creând acel triumghi al comunicării identificat de Stanislavski. Atunci când partenerii de scenă comunică, se poate întâmpla o comunicare și cu sala. Dar nu putem discuta de comunicare, de un proces atât de amplu, fără a deprinde o pronunție clară, artistică, inteligibilă a cuvintelor limbii române. De aceea, artistul trebuie să se aplece asupra studiului fonemelor descrise mai sus, unul dintre principiile primordiale ale dicției fiind acela „de a pronunța fiecare element constitutiv al cuvântului”³⁹. O simplă probă pentru a ne verifica dicția poate fi realizată prin înregistrare, iar printr-o audiție atentă să identificăm greșelile produse în rostire.

O conștientizare a întregului travaliu efectuat în emisia vocală și un antrenament zilnic pot conduce la o vorbire de performanță care în scenă îl susține pe actor în îndeplinirea sarcinilor sale și nu îi produce preocupări în plus legate de anumite defecte de dicție nerezolvate, energia acestuia fiind condusă spre scopul creator, nu spre probleme tehnice. De aceea, dicția vine în ajutorul artistului cu o serie de exerciții pentru corectarea unor probleme în rostire și pentru optimizarea pronunției. Întregul mecanism implicat în procesul vorbirii necesită o menținere în parametri normali, fiindu-i recomandat actorului să apeleze și în comunicarea zilnică la aceleași reguli de pronunție a limbii române. Vorbirea profesionistă nu trebuie să fie confundată cu cea la îndemână, uzuală, ci trebuie să fie una controlată, cultivată, studiată și antrenată.

38. <https://dexonline.ro/definitie/dic%C8%9Biune>, site consultat în 06.09.2019.

39. Cella Dima, *op. cit.*, p. 173.

2.4.5. Defecte funcționale

Vorbirea poate fi privită ca o radiografie a gândului, o materializare a acestuia, o formă a unui conținut intern ce se exteriorizează și care poate dezvălui o serie de probleme ale sistemului nervos. Astfel, prin vorbire o persoană poate fi caracterizată dincolo de ceea ce emite vocal efectiv.

Unul dintre defectele destul de des întâlnite în rândul actorilor sau al vorbitorilor este cea precipitare în vorbire, o organizare precară între expresia gândului și expresia vorbită. O astfel de vorbire, considerată a fi precipitată, presupune eliminarea sau degradarea unor vocale, lipsa unor consoane, o viteză incredibilă în rostire care deteriorează cuvântul și ideea și poate provoca confuzie. Acest stil de a vorbi este des regăsit pe scenă și poate obosi rapid atât partenerul de joc, cât și spectatorul.

Corectarea acestui defect presupune un proces conștient și continuu, căutându-se un echilibru între gândire și exprimare, vorbirea neputând să acopere eficient exprimarea gândurilor.

Pe lângă încetinirea ritmului de pronunție, se valorifică separat fiecare vocală, consoană și final de cuvânt, se citește pe silabe, trecându-se de la un ritm rar la unul moderat. Un plus îl dă valorificarea în imagini a celor pronunțate, cuvântul neanticipând imaginea, ci urmărindu-se ca imaginea să coloreze cuvântul. Stanislavski completează această idee și amintește și de rolul de receptor al actorului pe scenă:

„Să asculți, în limbajul nostru, înseamnă să vezi ceea ce se vorbește, iar să vorbești înseamnă să zugrăvești imagini vizuale. Cuvântul, pentru artist, nu e pur și simplu un sunet, ci un izvor de imagini. De aceea, în comunicarea verbală de pe scenă să nu vorbești atât urechii, cât și ochiului.”⁴⁰

Pentru ca publicul și partenerul de scenă să poată vedea imaginile pictate de cuvintele rostite, actorul trebuie să

40. Konstantin Sergheevici Stanislavski, *op. cit.*, p. 331.

vizualizeze aceste imagini pentru a le putea transmite, așa cum, de altfel, trebuie să înțeleagă ceea ce trebuie să transmită.

Un alt defect funcțional întâlnit este cel al vorbirii leneșe și lipsite de expresie, de culoare, de farmec. Acest fel de a vorbi se situează la antipodul celui prezentat mai sus și surprinde o articulare fragmentară, moale, care nu stârnește curiozitatea și atenția publicului și care îi poate aduce actorului doar deservicii, riscând ca vorbirea lui să nu fie doar obositoare, ci și monotună, să nu îi ofere o gamă diversificată de nuanțe cu care acesta poate improviza sau jongla.

2.4.6. Greșeli frecvente de dicție

Principalele ezitări și deformări surprinse în formarea cuvântului au ca origine rostirea incorectă a unor foneme.

Cele care suferă cel mai mult și care riscă să nu fie rostite sunt cele din final de cuvânt. Această greșeală poate avea legătură cu vorbirea uzuală, mai puțin literară, în care aceste sunete care încheie cuvântul sunt efectiv absorbite.

Noțiunea de a fi natural, firesc, simplu este confundată cu cea de a fi banal, de a expedia fiecare cuvânt, nemandiscutând de încărcătura emoțională și rațională necesară, de a vorbi exact așa cum se vorbește uzual – o abordare greșită și o îndepărtare de vorbirea practică pe scenă, scenă care ridică anumite pretenții care nu sunt la îndemâna tuturor. Fonemele sau grupurile de foneme și terminații din final de cuvânt care solicită antrenament sunt T-D, P-B, F-V, S-Z, K-G, R, L, N, CI, CE-GI-GE, ZI, RI, NI, LI, PI, BI, MI, FI, VI.

Fiecare aparat fonoarticulator fiind unic, pot fi întâmpinate probleme în pronunția oricărui fonem, iar locul de articulare, de exemplu, poate varia de la un vorbitor la altul, fonetica identificând locul ideal de articulare. Importantă este precizia și claritatea sunetului pentru a putea fi recunoscută de oricare auditoriu.

În ceea ce privește rostirea consoanelor, dificultățile în realizarea unei pronunții corecte se constată în cazul lui S,

R, L, F. Prin exersarea unor texte concepute special pentru îndreptarea acestor defecte și prin vizualizarea sunetului pe harta cavității bucale, a locului și a modului în care respectivul sunet se articulează, consoana poate căpăta nuanța sa optimă. Esențială este conștientizarea problemei și corectarea continuă prin propria audiție a artistului dramatic.

La nivelul vocalelor, acestea trebuie asumate pentru a reda muzicalitatea și timbrul lor specific. Fiecare vocală trebuie să capete acuratețe și frumusețe pentru a-și putea îndeplini rolul în componența cuvântului. Diftongii OA și EA pot prezenta anumite defecte de articulare sub amprenta unui subdialect al limbii române. Astfel, diftongul OA poate fi surprins într-o formă moale, devenind triftong („culoare“ – „culuoare“) sau într-o formă înțepenită, reducându-se la un singur sunet („floare“ – „flore“). De asemenea, diftongul EA suferă tot sub influența unui subdialect și poate fi pronunțat incorect: „cafea“ – „cafia.“

2.4.7. Forme ale vorbirii nonliterare

Dincolo de secretele pronunției corecte a limbii literare române pe care trebuie să și le dobândească și să și le asume, artistul dramatic trebuie să fie pregătit să răspundă oricărei provocări regizorale. În acest fel, actorul trebuie să cunoască și formele nonliterare ale limbii pentru a putea reda apartenența unui personaj pe care trebuie să îl întruchipeze. Așa cum crearea acestui personaj implică o anumită documentare, această formă de exprimare, diferită față de cea literară, poate necesita un studiu și o pregătire aparte.

Stilul arhaic este regăsit în piesele cu tematică istorică și poate să nu fie accesibil publicului, dar poate fi folosit pe fragmente. Stilul neautohton este specific printr-o intonație preluată dintr-o limbă străină. Indiferent dacă artistul este vorbitor sau nu al limbii respective, el trebuie să îi perceapă muzicalitatea, pe care să o însereze în limba română. Stilul neologistic este identificat printr-o vădită și falsă prețiozitate, caracterizându-se prin preluarea și pronunțarea

încorectă a unor cuvinte împrumutate din vocabularele altor limbi.

Limbajul popular surprinde acele amprente regionale care, de cele mai multe ori, inițial trebuiesc îndepărtate din pronunția actorului. Chiar dacă nu trebuie să se observe în rostirea sa nicio influență regională, actorul trebuie să studieze și să fie pregătit oricând să poată aborda unul din subdialectele limbii române. Distingem trei subdialecte: moldovenesc, transilvănean și bănățean. Pentru culoarea și autenticitatea personajului, actorul trebuie să cunoască îndeaproape regulile fiecărui subdialect în parte, fiecare având reguli diferite de alterare a pronunției corecte literare, dar fiecare bucurându-se de un farmec aparte, care poate aduce o pată de culoare savuroasă întregului spectacol, desigur, prin studiu, nu din auzite.

2.4.8. Defecte de vorbire „expresive”

Pentru a aduce în fața publicului personaje savuroase, actorul trebuie să poată apela la anumite defecte de vorbire care sunt cauzate de niște tulburări psihice, și pe care trebuie să le reproducă cu credibilitate și naturalețe. Multe dintre aceste afecțiuni pot fi preluate de actor prin imitare, un auz muzical fiindu-i de un real folos în realizarea compoziției de personaj.

Dislalia sau pelticia reprezintă disfuncționalitatea fonică care presupune distorsionarea, substituirea sau omiterea unor sunete sau ansambluri de sunete. Problemele se manifestă cu preponderență la consoane: sâșială sau sigmatism (S-Z, T), cepelegie (CI, CE- GI, GE, Ș-J), graseiere (R), rinolalie sau nazalizare.

Dislația nazală sau emisia nazalizată a sunetului necesită un proces îndelungat de lucru pentru a putea îndrepta o cantitate mai mare a undei sonore în cavitatea nazală de rezonanță.

Balbismul sau bâlbâiala reprezintă degradarea limbajului verbal și este caracterizat de ritmul accelerat sau încetinit, întrerupt sau dezarmonios al debitului verbal.

Ecolalia apare ca urmare a unei boli nervoase prin care se reproduce, se repetă destul de fidel în ecou cuvinte, propoziții sau fraze. Se poate identifica prin modul de a răspunde la o întrebare prin reluarea, repetarea acesteia, având scopul de a gândi, de a procesa răspunsul așteptat.

Ticul verbal reprezintă repetarea abuzivă și regulată a unor cuvinte sau ansambluri de cuvinte care pot fi marcate de emoții puternice, dezvăluind o discrepanță între expresia gândului și cea a vorbirii.

Fiecare defect de vorbire prezentat mai sus are la bază o tulburare psihică, fapt pentru care actorul se poate documenta în linii mari despre cauzele și caracteristicile pe care le prezintă medicina, înțelegând nu doar elemente ce țin de distorsionarea expresiei vorbite, ci și de comportamentul personajului pe care acesta îl are de interpretat. Astfel, caracterul se va bucura atât de o exprimare specifică, cât și de o abordare de ansamblu originală bazată pe o documentare aprofundată. Având același scop scenic creator, toate elementele de expresie scenică trebuie să vină una în completarea celeilalte.

2.4.9. Accentul în cuvânt și propoziție

La nivelul limbii române, se disting două tipuri de accente. Unul se manifestă la nivelul cuvântului și poartă denumirea de accent tonic sau dinamic, iar celălalt poate fi numit și logic și stabilește intenția precisă a frazei. În cuvânt, accentul se manifestă la nivelul silabei, iar în frază la nivelul cuvântului.

Accentul este definit ca „rostirea mai energică a unei silabe, față de rostirea mai puțin energică a silabelor învecinate. El poate deosebi înțelesul cuvintelor și este semnalizat printr-un apostrof (') adăugat deasupra vocalei silabei pronunțate mai intens”⁴¹. Accentul tonic se evidențiază prin intensitatea mai amplă a silabei accentuate, înălțimea mai evidențiată a acesteia și durata ei. Accentuarea greșită a silabei poate produce confuzii uriașe – cuvântul primește

41. <https://foneticalimbiiromane.ro/fonologia/accentul/>, site consultat în 07.09.2019.

alt sens, iar actorul este responsabil de această greșeală flagrantă a vorbirii limbii române.

Accentul dinamic sau tonic poate să cadă pe oricare dintre silabele cuvântului, astfel încât cuvântul poate fi accentuat pe ultima silabă (**cân-ta**), pe penultima silabă (**cân-tă**), pe antepenultima silabă (**cân-te-ce**) și înainte de antepenultima silabă (**doc-to-ri-ță**).

În general, în structura unui cuvânt se observă o singură accentuare a uneia dintre silabe. Există, însă, situații în care cuvântul poate prezenta două accente – unul principal și unul secundar –, dar și cazul în care nu apare niciunul (în cazul celor monosilabile).

Pentru ca mesajul să își îndeplinească misiunea artistic, accentul manifestat la nivel sintactic ține de stabilirea logică a frazei și, pentru a nu lăsa loc interpretărilor sau confuziilor, actorul este parte activă în transmiterea mesajului global al spectacolului.

Îmbinând jovialitatea sa și lucrul cu vorbele, actorul trebuie să poată oferi nenumărate sensuri unei fraze, accentuând pe rând fiecare cuvânt în parte în funcție de ceea ce vrea să transmită. O propoziție simplă formată doar din subiect și predicat poate naște o mulțime de accentuări în funcție de motivația scenică. De exemplu, propoziția „Elena scrie” poate acoperi o suită consistentă de nuanțe, având o intenție clară și logică în exprimarea acesteia. Asta îi poate stârni actorului o pasiune pentru un cuvânt bine rostit și intenționat, activându-i în același timp creativitatea și curiozitatea.

2.4.10. Discrepanțe între ortografie și ortoepie

Chiar dacă precizăm mai sus că limba română este o limbă fonetică, există o serie de diferențe între ortografie și ortoepie, adică în modul în care se scrie și se citește. Aceste discrepanțe sunt create de corespondențele dintre fonem (sunetul rostit) și grafem (litera scrisă), care ar trebui să aibă un singur corespondent. Astfel, există 19 litere din alfabetul limbii române care au un singur fonem echivalent: a, ă, â,

b, d, f, î, j, l, m, n, o, p, r, s, ș, t, ț, v, z, iar 12 litere corespund mai multor foneme: c, e, g, h, i, k, q, o, u, w, y.

Acest principiu are, desigur, câteva excepții, care dau naștere acestor neconcordanțe, în principal rostindu-se fie mai multe sau mai puține foneme față de câte se scriu.

Se rostesc mai multe foneme decât grafeme atunci când „e” necesită o „preiotare” în cazul pronunțelor personale („ieu”, „iel”, „iea”, „iei”, „iele”) și în pronunțarea unor forme a verbului „a fi” („iești”, „ieste”, „ie”, „ieram”, „ierai”, „iera”, „ierați”, „ierau”). Acestea sunt singurele cazuri în care vocalele se sprijină pe această preiotare.

Se vor rosti mai puține foneme de această dată în cazul consoanei „m”, care nu se rostește înaintea lui „p” și „b” („îmbold”, „umbrelă”) și în situația în care aceasta este urmată de „f” („amfitrion”).

Consoana „n” nu se articulează atunci când se află în interiorul cuvântului, la finele silabei sau la mijloc de silabă, adaptându-se prin nazalizarea specifică acesteia. Articulația ei exagerată în situațiile prezentate duce la o „hipercorectitudine”.

Numeralul ridică o problemă la nivelul acestor discrepanțe, acestea fiind notate în scris prin cifre sau litere. Există o serie de variante de pronunție incorectă, mai puțin literară a acestor numere care trebuie ocolite. „Doișpe”, „obzeșopt” fac parte din exemplele uzuale, dar care se opun variantei literare a limbii române.

2.4.11. Valențele sonore ale consoanei „X”

Rămânând tot în zona diferențelor între ortografie și ortopedie, actorul trebuie să fie atent la opțiunea în cuvânt pentru una dintre cele două valențe sonore ale acestei consoane: „cs” sau „gz”.

La nivel de grafem, consoana x nu ridică niciun fel de particularitate. La nivel sonor, alegerea între cele două oportunități de rostire creează, de cele mai multe ori, confuzii. Pe de o parte, există rostirea surdă formată din „cs” (ambele

consoane fac parte din categoria consoanelor surde) și valența sonoră „gz” (alcătuită din consoane sonore). Actorul nu trebuie să trateze superficial abordarea sonoră a acestei consoane, pentru a evita dificultăți în procesul de articulare și pentru a nu produce alterarea întregului cuvânt.

Varianta surdă este întâlnită atunci când în alcătuirea cuvântului „x” apare inițial („xilofon”), final („complex”), atunci când se situează înaintea unei consoane oclusive surde (p, t, c – „explozie”) sau atunci când se află înaintea altor consoane (m – „exmatricula”, f – „exfolia”, s – „exsudat”, c – „excesiv”, h – „exhiba”, r – „marxism”), dar și atunci când se poziționează între două vocale („axiomă”).

În ceea ce privește celălalt produs sonor al acestei consoane, nu există o serie de cazuri sau situații în care aceasta trebuie să se încadreze pentru a avea o rostire sonoră. Astfel, trebuie cunoscute și memorate cuvintele în care se recomandă această valență de rostire. Regula principală este aceea de a se situa între vocale fără a face confuzie cu același caz întâlnit și la celălalt tip de rostire: exact, exemplu, exaltare, exotic, examen, exil, exigent etc.

2.4.12. Cacofonia

Pentru a evita vulgarizarea și distrugerea limbii române literare pe scenă este indicat să nu producem neplăceri auditive prin diferite combinații de sunete. În limbajul uzual, cacofonia este prezentă des în discursul vorbitorului, pe scenă ea fiind însă utilă doar din dorința de a colora un caracter sau pentru a respecta o licență poetică a unui autor care strecoară cu un scop acest deranj sonor.

Cu o prezență sonoră mai rigidă, mai puțin iubită de cel ce ascultă, consoanele au o predispoziție mai mare în rostire de a realiza aceste cacofonii reprezentate printr-o aglomerare zgomotoasă a aceluiași consoane. Lipsa unei pauze între rostirea unor cuvinte „fără crispare”, prezența repetată a aceluiași sunet („petalele lalelelor”), modificarea ordinii cuvintelor („mai e încă cald”) sau

substituirea acestora sunt cauzele principale în producerea unei cacofonii.

Înainte de a i se descifra valența artistică, intenția, emoția care îl însușește, cuvântul, această unitate de bază în comunicarea artistului, trebuie să se bucure de claritate, precizie, simplitate, naturalețe, să fie rapid perceput auditiv. Pe lângă aceste caracteristici, cuvântul rostit trebuie să capete prin pronunția corectă expresivitate, actorul fiind responsabil „să trezească în spectator interesul pentru ideea formulată”⁴².

Pentru a găsi tainele unei pronunții optime a cuvântului, trebuie, în primă instanță, studiat, conștientizat, antrenat și controlat întregul travaliu care înglobează întregul aparat al vorbirii și mecanismul elaborat necesar unei vorbiri profesionale. Respirația, fonația, rezonanța și articulația sunt cele patru procese care transformă coloana de aer expirat prin vibrarea corzilor vocale în sunet fundamental care, odată ajuns în cavitățile de rezonanță, capătă amploare și se formează vocea, sunetul intrând apoi în contact cu unul dintre obstacolele reprezentate de organele articulatorii, formând sunetul articulat, celula de bază a cuvântului.

Tinzând spre o pronunție corectă, optimă a cuvântului rostit de artistul dramatic pe scenă, acesta trebuie să aibă în atenție întregul ansamblu de aspecte ce nu alterează și nu vulgarizează limba română literară. De asemenea, acesta trebuie să fie stăpân pe întregul mecanism, buna funcționare a acestuia aducând doar satisfacții și nu deservicii. Lipsa unui studiu, a unui antrenament, a unei igiene vocale duce la o răzbunare a întregului sistem utilizat în aparatul vorbirii, actorul fiind trădat de o armă ce se întoarce împotriva lui datorită unei asumări superficiale a artei alese. Pentru a atinge performanța în creațiile sale actoricești, artistul trebuie să transforme „tehnica în măiestrie, iar meșteșugul în artă”⁴³.

42. Lidia Sfirlea, *Pronunția românească literară. Stilul scenic*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1970, p. 37.

43. Sandina Stan, *op. cit.*, p. 14.

CAPITOLUL 3

GÂNDUL ȘI SUFLETUL CUVÂNTULUI

3.1. Noțiuni introductive

„Spectacolul care coboară de pe scenă și pătrunde în lume”¹ – tot arsenalul de mijloace-arme de expresie se unesc într-un scop comun pentru a transmite, pentru a „mișca” spectatorul. Actorul este cel care se desprinde din această lume tocmai pentru a o schimba, rezonând cu concepția potrivit căreia „idealul suprem al omului să fie omul însuși, singura ființă creatoare de cultură, singura ființă capabilă să schimbe lumea și, mai ales, să se schimbe pe sine însuși”².

În definirea acestui spectacol care nu rămâne doar expunere a unei alte realități, ne vom îndrepta atenția asupra actorului, ființa umană care își dă întâlnire cu altă ființă umană pentru a „o stârni”, pentru a-i transmite un mesaj. În împlinirea acestui scop, actorul apelează la suita sa de mijloace de expresie, realizând între acestea un echilibru și o armonie tocmai pentru ca ideea, mesajul, emoția să treacă dincolo de rampă.

Sigur că atunci când propunem transmiterea unui mesaj pe scenă ne gândim inevitabil la unul dintre instrumentele cu care jonglează actorul în majoritatea spectacolelor de teatru: cuvântul. Vom privi acest mijloc de exprimare dincolo de partea lui sonoră, care prin înglobarea unor principii de tehnică ale emisiei vocale produce o anumită plăcere auditivă spectatorului.

Vom porni în căutarea și spre definirea cuvântului „rostit care bate aerul și pătrunde cald în sufletul care-l primește”³.

1. Eusebiu Ștefănescu, *Retorica limbajului scenic – Magul captiv*, Praha, Editura Antet, 2003, p. 13.

2. Henri Wald, *Puterea vorbirii*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981, p. 118.

3. Eusebiu Ștefănescu, *op. cit.*, p. 24.

Vom aborda cuvântul ca element exterior care trebuie să rezoneze cu „interiorul” spectatorului pentru a putea comunica, pentru a putea transmite. Astfel, cuvântul rostit de actor pe scenă realizează conexiunea dintre „interiorul” actorului și „interiorul” spectatorului, îndreptându-ne atenția asupra acestui laborator de creație lăuntrică a artistului, necesar în emiterea unui logos care transmite dincolo de semnificația lui originară, dată doar de corpul sonor al acestuia.

Cuvântul rostit de actor nu este doar cuvântul scris care se decupează din cuvintele așternute de artistul dramaturg pe hârtie și devine parte a realității, ci înseamnă cuvântul care „vorbește” deopotrivă cu mintea și cu sufletul spectatorului. Pentru a rezona cu acest univers lăuntric al privitorului și al ascultătorului, interpretul apelează la interiorul său, filtrând cuvântul prin prisma gândirii și a trăirii, căutând esența acestui interior bine mobilat și echilibrat. Cuvântul trebuie să se nască dintr-o necesitate de a exprima un preaplin lăuntric și, astfel, să dețină un fundament stabil al sonorului emis.

Cuvântul scris este izvorul cuvântului rostit de actor pe scenă. Prin rostire, acest cuvânt capătă oralitate și devine prezent. În acest punct, spectatorul primește un stimul, dar nu i se transmite o idee sau o emoție. Această conexiune ideală între cele două entități care se întâlnesc trebuie să ajungă la nivel de empatie și sinergie prin intermediul *gândului* cuvântului și al *sufletului* cuvântului. În acest sens, cuvântul „nu se referă doar la ceea ce spunem, ci la cum spunem. Fără să mai amintim că vorbele trebuie să fie și interpretate, nu doar rostite”⁴.

3.2. În căutarea ideii

„Prin definiție, cuvântul este un aspect al realității, este o forță eficace. Dar forța cuvântului nu este orientată doar spre real, ea este inevitabil și puterea asupra

4. Kevin Dutton, *Arta manipulării*, București, Editura Globo, 2019, p. 8.

celorlalți, nu există Aletheia fără Peitho. Această a doua formă a puterii cuvântului este primejdioasă, deoarece ea poate fi iluzia realului.”⁵

Această putere contribuie la realizarea spectacolului ca iluzie a realității. Pentru a căpăta această influență și forță asupra spectatorului, actorul își asumă această *nouă* realitate care îi propune o nouă identitate. Dincolo de costumul, machiajul și masca care contribuie la conturarea completă a acestei noi identități, mai exact, a personajului, actorul trebuie să își asume un text, o sumă de cuvinte care întruchipează idei și emoții cu scopul de a contamina spectatorul și cu intenția de a atinge catharsisul.

Artistul dramatic, acest „tehnician al logოსului”⁶, are ca materie primă textul dramatic, sursă în conturarea personajului, în delimitarea și definirea situațiilor scenice, a relațiilor, a motivației scenice. Acesta are sarcina de a-și asuma un text care nu îi aparține și căruia trebuie să îi dea valoare sub influența intenției. El trebuie să contopească în această intenție atât pe cea originală, a creatorului prim, a dramaturgului, cât și pe cea a creatorului spectacolului, a regizorului.

Pentru a putea modela această materie primă, actorul trebuie să se apropie de ea, să o descifreze, să o cunoască, tinzând spre asumarea acesteia până într-acolo încât să-i aparțină. Cu scopul transmiterii unor idei, el trebuie să cunoască, să înțeleagă și să își asume aceste idei.

Descoperirea acestor idei trebuie să dobândească o anumită rezonanță pentru spectator:

„artistul este o ființă înzestrată cu anumite calități, care prind puternică expresie în opera de artă constitutivă. Considerăm că intuitivitatea de care dă dovadă creatorul reprezintă inteligența artistică. Intuiția, deci cea care stăpânește pe creatorul

5. Marcel Detienne, *Stăpânitorii de adevăr în Grecia Antică*, București, Editura Symposion, 1996, p. 142.

6. Eusebiu Ștefănescu, *op. cit.*, p. 27.

autentic, este indispensabilă procesului creației, și, fără îndoială, exprimării artistice a conținutului. Alături de intuiție, fantezia constituie un alt element propriu creatorului. Considerăm că un arc în cercul însușirilor artistice, al structurii personalității creatoare, este inspirația produsă de o idee, de un sentiment, de un motiv muzical, pictural sau coregrafic, menit să fie continuu prezent și să frământă îndelung spiritualitatea autorului.”⁷

Sigur că aceste trei calități esențiale îl definesc pe actor ca fiind creator și nu executant. Textul dramatic reprezintă pentru acesta sursa fundamentală de inspirație, dar și un material căruia trebuie să îi confere unicitate, dincolo de claritate, sinceritate, simplitate și frumusețe.

Aminteam mai sus de un raționament care îndrumă artistul dramatic spre concretizarea textului dramatic în idei. Așa cum fiecare actor are propriul său laborator pentru a interpreta o altă identitate, așa și întâlnirea, apropierea, abordarea și asumarea textului diferă de la artist la artist. Cu toate că acest text va căpăta formă, esență și consistență la trecerea prin filtrele interioare ale structurii fiecărui creator, nu trebuie uitată parcurgerea unor etape, a unui itinerariu care va conduce spre adevărata destinație.

Practic, acest algoritm este unul firesc atunci când vine vorba de comunicarea cotidiană. Ceea ce ghidează această comunicare uzuală este scopul, mai exact, intenția. Individul știe ce vrea să obțină și nu își pune, de exemplu, problema accentului în frază. Problema pe care o întâmpină actorul este legată de faptul că ceea ce urmează să rostească nu îi aparține, fapt pentru care vom aduce în discuție, în vederea obținerii acestui cuvânt complet care transmite, asumarea textului, asumarea unei alte gândiri și, totodată, asumarea unei trăiri. Acest cumul de abordări și asumări ține, în cele din urmă, de asumarea unei alte identități.

7. Ion Toboșaru, *Principii generale de estetică*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1978, pp. 209-210.

Până la a deduce intenția generatoare de idee și emoție, actorul intră în contact cu textul dramaturgului, un ansamblu de cuvinte scrise care inițial sunt elemente ce aparțin literaturii – „[l]iteratura este arta cuvântului. Cuvântul, în literatură, exprimă plastic și sugestiv, cognitiv și emoțional ideea creatorului, idee care devine artistică în structura operei, unitate a elementelor intuitive, senzoriale și intelective”⁸. Iată că această definiție ne luminează calea spre cuvântul care urmează să capete vitalitate: o formă plastică a cuvântului capabil să sugereze, să trimită un stimul spre rațiune și să emoționeze. De asemenea, tot acest cuvânt este „încărcat de energia originală”⁹ și deține „consistența cuvântului scris care îi conferă perenitate”¹⁰. Actorul trebuie să ia în calcul acea energie pe care o primește cuvântul de la creatorul său dintâi. Totodată, această apropiere față de cuvântul scris nu vine doar din dorința de a desluși forma în care trebuie tratat cuvântul pentru a transmite ideii sau emoției, ci și din necesitatea irevocabilă a înțelegerii textului nu doar ca un tot unitar, ci și ca unul fragmentat.

Cu alte cuvinte, dramaturgul pleacă de la idei și emoții pe care le întruchiează în cuvinte ce compun imagini artistice, iar actorul pornește de la cuvinte spre a desluși ideea, emoția originală. Sigur că un text dramatic trebuie să se bucure de darul oralității. În caz contrar, efectul rostirii riscă să nu fie cel dorit:

„scriitorul, care-i altceva decât un imitator verbal obligă implicit pe cetitor să se cerceteze pentru a-și evalua capacitatea de înțelegere față de materia și forma scrierii... Fiindcă un asemenea scriitor a plecat doar de la o experiență proprie neverbală, și de acolo a ajuns la cuvinte, iar cetitorul trebuie să facă același drum în direcția opusă: de la cuvinte la un cuprins de cunoștințe neverbale, pe care trebuie să-l creeze el, cetitorul, urmând și rezistând sugestiilor cititorului.”¹¹

8. *Ibidem*, p. 208.

9. Eusebiu Ștefănescu, *op. cit.*, p. 4.

10. *Ibidem*.

11. Paul Zarifopol, *Pentru arta literară I*, București, Editura Minerva, 1971, p. 82.

Apropierea de textul dramatic, acest nou început pentru creatorul dramatic, debutează cu lecturi repetate care să prilejuiască descoperirea sensului și conținutului original al fiecărui cuvânt. Vasile Moisescu introduce chiar termenul de „lectură artistică”¹² și propune un traseu minuțios în descoperirea ideilor. El invită artistul, în primă instanță, la o documentare serioasă asupra „autorului, a vieții lui, a operei, a stilului și a personalității”¹³. Așadar, actorul descoperă o nouă entitate și face un studiu care să îl ajute să înțeleagă mai profund textul și ceea ce își propune scriitorul să transmită prin opera sa. Aceasta poate fi notată ca o primă etapă a algoritmului de descifrare a textului.

O a doua etapă definitorie în forjarea textului este frazarea, „o muncă de însușire a textului”¹⁴. Textul va fi delimitat în fraze deținătoare de idei. Marea provocare a frazării unui text izvorăște din faptul că acesta poate fi modelat, colorat, nuanțat în diferite moduri. Definitorii în descoperirea unei frazări corecte sunt elementele ce definesc contextul: situația, relația și motivația. Aceste elemente-cheie vor încununa astfel un alt punct decisiv în frazare: analiza gramaticală, „cel mai științific procedeu de cercetare a ideilor și formulării lor în fraze”¹⁵.

Sigur că fiecare cuvânt are importanța lui în fiecare frază și că deține o funcție gramaticală. Pentru evitarea unei frazări albe care să nu surprindă nicio nuanță sau pentru a nu îndrepta atenția spre detalii neimportante, actorul trebuie să stabilească în fiecare frază accentul logic care „determină înțelegerea exactă a textului și stabilește cu precizie intențiile artistice”¹⁶. Acest accent logic luminează aprofundarea textului de către artistul dramatic, începe să definească idei și presupune sublinierea unui cuvânt, a unei sintagme sau

12. Vasile Moisescu, *Lectura artistică și recitarea*, București, Comitetul de stat pentru cultură și artă, 1967, p. 9.

13. *Ibidem*, p. 11.

14. *Ibidem*.

15. *Ibidem*, p. 13.

16. Valeria Covătaru, *Cuvinte despre cuvânt*, Târgu Mureș, Casa de Editură Mureș, 1996, p. 23.

a unei propoziții. Această logică a exprimării se deprinde prin exercițiu și trebuie să ajungă la nivelul la care să nu dezechilibreze fraza și conținutul acesteia. Există și la nivel de cuvânt un accent tonic, sublinierea unei anumite silabe putând duce la accidente precum confuzia unui înțeles sau rostirea unor cuvinte străine limbii române.

Un rol esențial în definitivarea și clasificarea frazelor îl dețin semnele de punctuație. Alături de cuvântul scris, actorul ia la cunoștință punctuația scrisă, căreia trebuie să îi cunoască semnele și, mai ales, rolul acestora. Așa cum există neconcordanțe între ortografie și ortoepie, așa se întâlnește o neconcordanță între punctuația scrisă și cea orală: „Punctuația orală se adresează urechii spectatorului și nu ochiului cititorului, ca pronunția scrisă”¹⁷. Cel mai relevant exemplu este cel întâlnit în cazul interpretării unei creații lirice, atunci când există o virgulă în interiorul frazei care, respectată prin scurta pauză specifică semnului, poate duce la fragmentarea unei idei. Există o metodă agreată sau nu, în funcție de algoritmul fiecărui creator, de a transcrie textul fără niciun semn de punctuație tocmai pentru a stabili semnele de punctuație necesare în transmiterea mesajului și în împlinirea intențiilor artistice.

Trecerea de la o frază, care va deveni idee, la alta se realizează prin intermediul unei pauze logice care vine tot pe firul unei exprimări logice. Aceasta nu trebuie asemănată cu cea psihologică, care nu are rădăcini în raționamentul logic, ci are valențe de coloristică afectivă. Ea nu are legătură cu tăcerea de pe scenă care transmite. Ea vine doar să delimiteze frazele și ideile între ele.

Acest demers care pleacă de la cuvânt și ajunge la distingerea unor fraze care devin idei nu este unul în care se urmărește doar forma pe care trebuie să o capete textul în vederea comunicării cu sala. El invită artistul la o înțelegere amănunțită și profundă a conținutului și a ideilor ce constituie un mesaj. Odată ce artistul va înțelege ce urmează să

17. Vasile Moisesescu, *op. cit.*, p. 29.

transmită prin intermediul acelor cuvinte, el nu își va mai pune problema cum să rostească. Acest *cum* va veni tocmai din conținutul descoperit și va defini forma.

De asemenea, în urma acestui laborator de creație a cuvântului în vederea făuririi de idei, cuvântul se desprinde din literatură și capătă oralitate, „condiția originală a poeziei, dar și a teatrului, dacă plecăm de la ideea că teatrul s-a născut tot din dorința permanentă de a intra în contact cu divinitatea, de a intra în rezonanță cu rimurile cosmice”¹⁸, actorul fiind privit precum „acel vis al omului de a se conecta spiritual la energiile cosmice”¹⁹. De asemenea, „prin oralitate, scrierea se convertește în convenție scenică, capătă conotații și devine contemporană cu orice prezent”²⁰.

3.3. Gândul cuvântului

Traseul mai sus expus a coordonat procesul de delimitare a textului în fraze. Prin intermediul oralității, se produce un transfer al cuvântului scris în cel rostit și se face posibilă trecerea frazei în idee: „Rostul rostirii este să redreseze conotațiile culcate în text”²¹. Acest transfer devine realizabil prin intermediul vorbirii, care „transformă informația naturală nu numai în cunoștințe, ci și în evaluări. Informația pe care o comunică vorbirea este nu numai intelectuală, ci și valorificatoare, nu numai reflexivă, ci și apreciativă”²².

Vorbirea este cea care duce la emiterea și transmiterea ideilor. Pentru ca aceasta să transmită un stimul intelectual către spectator, ea trebuie să transmită dincolo de cuvinte, actorul asumându-și întreg procesul de gândire care face posibil, prin intermediul acesteia, exprimarea unor idei. Mai mult decât atât, „prin participarea nemijlocită la formarea și dezvoltarea noțiunilor, prin capacitatea ei de

18. Eusebiu Ștefănescu, *op. cit.*, p. 7.

19. *Ibidem*, p. 27.

20. *Ibidem*, p. 44.

21. Henri Wald, *op. cit.*, p. 15.

22. *Ibidem*, p. 7.

abstractizare și generalizare, vorbirea produce nu numai o cantitate mai mare de informație decât primește, ci creează o informație de o altă calitate și substanță: ideea²³.

Sigur că vorbirea este cea care materializează ideea. În spatele unei idei, stă un gând. Vorbirea dă expresie procesului de gândire. Gândind comunicarea dintre actor și spectator ca două lumi interioare care comunică, gândul actorului ajunge la gândul spectatorului prin idee. De aceea, se vehiculează noțiunea de *gând viu*, care presupune trecerea ideilor pe care actorul trebuie să le comunice prin filtrul propriei gândiri. El își asumă, pe lângă o nouă identitate, și o altă gândire. Dincolo de faptul că vorbirea dă sonoritate prin idee gândului, „[i]luzia originii transcendente sau transcendentale a ideilor se risipește dacă se arată că vorbirea este nu numai principalul mijloc de comunicare, dar și principalul instrument de formare a gândurilor”²⁴. Așadar, vorbirea produce ideile artistului, care devin „materia din care se construiesc gândurile”²⁵ spectatorului. Putem vedea întâlnirea acestor doi oameni din dorința de a vorbi și de a stârni gândirea: „Oamenii n-au început să vorbească pentru a gândi, ci pentru a comunica, dar vorbind oamenii au început să gândească”²⁶. De altfel, a gândi înseamnă a mânui semnele limbii²⁷. Pe de altă parte, gândirea „apare ca o iluzie naivă, care se ivește în decursul operațiilor cu semne”²⁸.

Asemănând vorbirea cu jocul, ne apropiem de vorbirea pe care dorește să o dețină actorul: „jocul este intențional, contrar spontaneității naturale, este organizat, deci antientropic, social în opoziție cu individualitatea reacțiilor imediate, iterativ, spre deosebire de efemeritatea întâmplărilor”²⁹. Asupra

23. *Ibidem*.

24. *Ibidem*, p. 55.

25. *Ibidem*.

26. *Ibidem*, p. 102.

27. Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Editura Gallimard, 1966, p. 74.

28. Henri Wald, *Realitate și limbaj*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste, 1968, p. 8.

29. Henri Wald, *Puterea vorbirii*, p. 39.

aspectului iterativ, actorul trebuie să păstreze fix gândul viu de fiecare dată, tocmai pentru ca ideea să fie una proaspătă și să dea iluzia că exact în momentul prezent ia naștere.

Revenim la perspectiva vorbirii care nu este doar un mijloc de exprimare a gândului, ci chiar un mijloc de dezvoltare a gândirii, amintind sugestia lui Henri Wald, potrivit căruia „ideea vine vorbind”. Și în acest context, există un limbaj lăuntric al artistului care, prin exteriorizare, ajunge la spectator. Ideile transmise trebuie să devină așadar „principalul stimulent al gândirii și al dezvoltării ei”³⁰ pentru spectator.

Această vorbire prin care se dezvoltă și se nasc alte idei prin intermediul cuvintelor și al semnificației acestora are un crucial aspect de continuitate. Putem discuta astfel de o vorbire în planul doi, o vorbire nerostită: „a gândi în liniște nu înseamnă a nu vorbi, ci a nu rosti”³¹. În completarea acestei idei, se ridică problema identificării unui spațiu și a unei durate a acestor idei, tocmai din dorința omului de a le vizualiza. Cu siguranță, „ideile nu se află nicăieri; ele sunt produse și reproduse mereu prin actul rostirii”³² și „nu durează mai mult decât vorbele, ci cât rostirea lor. Durata ideilor este menținută de vorbirea interioară”³³.

Această vorbire interioară este punct de referință deopotrivă pentru actor și spectator. În cazul inițiatorului comunicării, „vorbirea lăuntrică ajunge să transforme o experiență originală într-o expresie inedită”³⁴. Totodată, această vorbire apare și sub numele de monolog interior și are o serie de trăsături diferite de cele ale vorbirii propriu-zise. „Prin interiorizare, rostirea devine preponderent predicativă și polisemică, prescurtându-se și accelerându-și ritmul. Cine își vorbește sieși, poate să lase subiectul gramatical și logic subînțeles, important devine predicatul, sediul

30. *Ibidem*, p. 95.

31. *Ibidem*, p. 94.

32. *Ibidem*, p. 89.

33. *Ibidem*, p. 94.

34. *Ibidem*, p. 64.

lingvistic al plusului de informație³⁵. Astfel, capătă sens ideea de a gândi mai repede decât se poate verbaliza. Dacă în cazul actorului avem acest tip de vorbire nerostită ca un laborator de creație a ideii, pentru spectator acest proces lăuntric trebuie să tindă spre înțelegere ca „o formă de dialog; ea este față de enunțare ceea ce replica este față de replică într-un dialog. A pricepe înseamnă a opune vorbirii locutorului o contra-vorbire³⁶.

Sigur că o gândire clară va da naștere unei idei clare. Dincolo de această claritate, ideea trebuie să fie caracterizată de simplitate, sinceritate, adevăr, firesc, dar nu de banal. „Banalizarea transformă, până la urmă, orice adevăr într-un truism, adică într-o cunoștință care nu încetează să fie adevărată, dar încetează să mai fie o informație³⁷. Încununând calitățile enumerate, „ideile pot pătrunde până la stabilitatea relativă a esențelor³⁸.

3.4. Sufletul cuvântului

Putem considera că sunetul are un avantaj față de imagine, deoarece imaginea poate fi descifrată tot prin intermediul vorbirii rostite sau lăuntrice. Pornim, așadar, de la premisa că doar sonorul cuvântului emoționează. Împlinind acest sunet, „actorul devine cuvânt însuflețit și însuflețitor³⁹. Acest cuvânt-suflet este „cuvântul cu toată energia lui, cu toată puterea lui eficace⁴⁰.

Pentru a depăși conceptul descris anterior despre ideea care transmite, ne vom îndrepta atenția spre o altă unitate lăuntrică a actorului care va ornamenta și va împlini cuvântul. Actorul trebuie să își ia în serios și rolul de a jongla cu emoția la nivel colectiv. Când spunem manipulare, ne întreprăm atenția spre persuasiune. El trebuie să convingă

35. *Ibidem*, p. 43.

36. *Ibidem*, p. 95.

37. *Ibidem*, pp. 8-9.

38. *Ibidem*, p. 52.

39. Eusebiu Ștefănescu, *op. cit.*, p. 23.

40. *Ibidem*, p. 15.

atât prin ideile transmise prin intermediul cuvintelor, cât și prin emoție. Persuasiunea are la bază o serie de factori: „simplitatea, perceperea interesului propriu, încrederea și empatia”⁴¹. Vin în completarea acestora trei elemente ce țin de procesarea cognitivă: „atenția, abordarea și afilierea”⁴². Acești itemi sunt de luat în calcul ca puncte de referință în convingerea spectatorului.

Dincolo de aceste secrete ale persuasiunii, Eusebiu Ștefănescu vine cu un sfat către artistul dramatic: „să fii tu convins pentru a convinge pe alții”⁴³. Această convingere își are rădăcinile în asumare. Pentru a transmite emoții, artistul apelează la inundarea altei lumi lăuntrice. De această dată, el trebuie să își asume o serie de trăiri. Această asumare va transmite în funcție de cât *trăiește* artistul.

Textul dramatic este și de această dată sursa identificării trăirilor specifice situației, relației și motivației în care se află personajul interpretat, de fapt, actorul care-i trăiește toate circumstanțele. Pe de altă parte, „personajele sunt în noi”⁴⁴, la fel ca trăirile. Sigur că drumul mai scurt e cel de a apela la elemente specifice și recognoscibile ale trăirii, redate prin modelarea mijloacelor de expresie. Asta poate să confere recunoaștere. Însă adevărata „bucurie a recunoașterii unei esențe cuprinde și recrearea operei”⁴⁵. Deci recunoașterea unei esențe poate deveni sursă de inspirație pentru un alt artist sau o schimbare de perspectivă în actul creator în opera în care se regăsește. Pe de altă parte, această esență controlează și conturează mijloacele de exprimare. Esența unei trăiri va da viață unui cuvânt sau gest însuflețit și expresiv.

Înțelegând contextul creat și adaptându-se unei alte realități, actorul își mobilează lumea lăuntrică și trăiește esența propusă. Cu ajutorul instrumentelor de exprimare, el reușește să contamineze spectatorul cu o emoție în

41. Kevin Dutton, *op. cit.*, p. 11.

42. *Ibidem*, p. 109.

43. Eusebiu Ștefănescu, *op. cit.*, p. 71.

44. *Ibidem*, p. 17.

45. *Ibidem*, p. 46.

funcție de capacitatea și puterea lui de exprimare: „Emoția în artă are un caracter spiritual, diferențiindu-se de sensul strict psihologic al contextului. Ea este fecundată de cultura și spiritul meditativ al consumatorului de frumos”⁴⁶. Iată că trăirea transformată în emoție nu este suficientă în artă. Mai mult decât atât, „dacă în elaborarea rolului actorul trebuie să fugă întâi de realitate pentru a-și atinge starea de grație, de inspirație creatoare de viziuni, trebuie apoi să-și transpună viziunile în realitate pentru a fi reale și vii, unice și irepetabile”⁴⁷. Așa cum „la modul ideal, cuvântul actorului trebuie să fie edificator, având energia insuflată prin dicteu divin”⁴⁸, actorul se conectează la o anumită energie, de unde își ia seva inspirației.

În transferul trăirii lăuntrice a actorului spre emoția care să invadeze spectatorul, cuvântul joacă un rol esențial prin „forța emoțională a sunetului care îi adaugă acuitate afectivă”⁴⁹. „Transformând informația naturală într-una culturală, vorbirea nu comunică nici percepții, nici emoții, ci denotația și conotația semnificațiilor verbale în care s-au cristalizat trăirile senzorial-afective”⁵⁰. Mai mult decât atât, arta își propune o altă abordare a emoției:

„expresie a emoțiilor umane, nu manifestarea lor naturală, arta nu comunică însăși emoția, ci conotația în care emoția s-a transformat alături de denotația semnificațiilor verbale. Numai emoția declanșată de expresia atitudinii umane față de lume este estetică. În opoziție cu cea naturală, cea estetică este cultă, adică trecută prin vorbirea creatorului, cât și prin vorbirea publicului.”⁵¹

Dincolo de puterea emoțională pe care o deține cuvântul prin sonoritate, el capătă o culoare, o nuanță afectivă, acesta

46. Ion Toboșaru, *op. cit.*, p. 250.

47. Eusebiu Ștefănescu, *op. cit.*, p. 31.

48. *Ibidem*, p. 59.

49. Henri Wald, *Puterea cuvântului*, p. 73.

50. *Ibidem*, p. 7.

51. *Ibidem*, p. 11.

ajungând să fie un element exterior care devine consistent, o aparență care capătă esență. Această esență la care s-a ajuns prin asumarea unei trăiri conduce spre ideea de suflet al cuvântului, de cuvânt care devine mai mult decât un cumul de sunete sau un deținător de sens. Emoția artistului se transpune în acest fel și capătă o formă stilizată:

„Arta nu transmite însăși emoția creatorului, ci conotația în care s-a cristalizat emoția prin intermediul vorbirii. Emoția estetică este organizată – sensibilizează un înțeles în cadrul spațial sau temporal determinat al unei opere, socială – se adresează celorlalți, comunității și reiterativă – poate fi repetată.”⁵²

3.5. Interdependență idee-emoție

„Arta lipsește când ideile nu sunt trăite, dar și când trăirile nu sunt gândite”⁵³. Am abordat trei etape distincte în vederea asumării unui text, a unor idei și a unor trăiri. Contopirea acestora duce la crearea unui nucleu complet și complex care își va întrebuița încărcătura în valorificarea și nuanțarea mijloacelor de exprimare. Nu putem omite faptul că acest instrument, cuvântul, capătă valoare și mai consistentă în clipa în care este însoțit de gest, atitudine corporală, mimică. Armonia și echilibrul dintre aceste arme ale artistului dramatic conturează într-un discurs și mai credibil mesajul și emoția: „Chiar în rugăciunile tăcute, cuvintele trebuiesc rostite în gând cu claritate, iar atitudinea corpului e cea care conferă putere cuvântului”⁵⁴. Întregul arsenal are același scop: transmiterea ideii și a emoției, care împreună au forță mai mare de a convinge: „Cuvântul susținut de gest are o încărcătură magico-religioasă și se bucură de eficacitate, care susține forța magică a limbajului scenic”⁵⁵.

52. *Ibidem*, p. 49.

53. *Ibidem*, p. 50.

54. Eusebiu Ștefănescu, *op. cit.*, p. 7.

55. *Ibidem*, p. 8.

Eficiența acestor mijloace, după cum menționam și mai sus, se dovedește și în cazul tăcerii pe scenă, tăcere pe care nu trebuie să o confundăm cu pauza logică, ci să o asemănăm cu pauza psihologică. Aceste momente de tăcere și nu de liniște au un efect uriaș pe scenă tocmai pentru că transmit enorm, bucurându-se de o sărăcie de mijloace. Este, de fapt, o vorbire nerostită, o tăcere care vorbește prin intermediul gândului viu. Ca și în rugăciune, tăcerea din teatru nu este niciodată pasivă, ci „o tăcere încărcată de energia cuvintelor nerostite, tăcere grăitoare, plină de expresivitate”⁵⁶. „Vorbirea se opune tăcerii, rostirea se opune și liniștii”⁵⁷.

Idealul cuvântului rostit de actor pe scenă este identificat de Peter Brook: atunci când interpretul rostește cuvântul „noapte” se face întuneric. Magia acestui cuvânt rostit poate să fascineze și să cucerească spectatorul. Totodată, magia aceasta e permisă de faptul că, odată „rostit, el atrage realul, îl edifică”⁵⁸. „Dimensiunea semantică a cuvântului se numește idee în opoziție cu realul, semnificație în opoziție cu semnificantul, sens în opoziție cu referentul, gând în opoziție cu acțiunea, înțeles în opoziție cu experiența”⁵⁹. Astfel, „spectacolul teatral arată în patru dimensiuni ceea ce textul nu poate sugera decât într-una singură”⁶⁰.

Nu este suficient dacă prin intermediul cuvântului se transmit strict idei. Ne adresăm doar părții raționale printr-o serie de idei reci. De asemenea, nici contaminarea strict cu emoție nu este una convingătoare, deoarece este lipsită de logică. Ideea devine mai puternică și are un alt impact când este însoțită de emoție: în consecință, emoția capătă sens. Astfel, „arta creează un semnificant care, prin simbolizare, realizează unitatea dintre rațiune și sensibilitate”⁶¹ și transmite idei emoționante. În această perspectivă, cuvântul are rolul de a stârni universul lăuntric al spectatorului,

56. *Ibidem*.

57. Henri Wald, *Puterea cuvântului*, p. 42.

58. Eusebiu Ștefănescu, *op. cit.*, p. 9.

59. Henri Wald, *Puterea cuvântului*, p. 89.

60. *Ibidem*, p. 108.

61. *Ibidem*, p. 104.

ținând cont atât de afirmația că „de la teatru se pleacă discutând”⁶², cât și de cea care îi conferă artei sarcina de „a impresiona și a emoționa”⁶³.

Descifrarea textului, delimitarea frazelor, conturarea ideilor, însușirea trăirii sub influența contextului sunt pașii care conduc spre descoperirea *gândului* și *sufletului* cuvântului. Alături de *trupul* cuvântului, care este reprezentăția sonoră a acestuia, *a gândului* și *a sufletului* acestuia, logosul rostit pe scenă își dobândește forma completă, ideală. De cele mai multe ori, actorul caută forma care să transmită. Această formă vine din acele lumi lăuntrice identificate și asumate. Cuvântul trebuie să intre în contact cu realul atunci când există un preaplin de gând și trăire. El vine ca mijloc de a exprima interiorizarea. Doar astfel, ajuns la urechile spectatorului, el poate să parcurgă drumul invers și să stârnească un gând, o vorbire nerostită și o emoție cu care acesta să rezoneze. Tendința actorilor tineri merge spre firesc și simplitate. Firescul este în imediata vecinătate a simplității, deoarece banalul seamănă cu acest firesc. Banalul își are rădăcinile în vorbirea cotidiană, iar „banalizarea întărește denotația în dauna conotației”⁶⁴. Această tendință vine dintr-o frică de a nu bate pe cuvânt, de a nu colora și nuanța exagerat. În frica de a nu cădea în această extremă, actorii tineri preferă extrema cealaltă. Pentru a găsi un echilibru, trebuie descoperit de fiecare dată din interior spre exterior, de la esență spre aparență. Destinația acestui traseu de mobilare și mobilizare a interiorului va aduce actorului rezultatele dorite și va demonstra, de cele mai multe ori, surpriza călătoriei, cea a descoperirii mai savuroasă și ofertantă decât însăși destinația. Nu trebuie să eludăm în emiterea cuvântului pe scenă elocința, care este „sunetul ce face o inimă pasionată”⁶⁵.

În evitarea acestei capcane întinse de banalul vorbirii cotidiene, cuvântul trebuie privit atât din prisma denotației,

62. *Ibidem*, p. 78.

63. *Ibidem*, p. 32.

64. *Ibidem*, p. 113.

65. Mircea Frânculescu, *Retorica românească. Antologie*, Editura Minerva, București, 1980, p. 245.

cât și a conotației: „Prin limbaj, percepția devine denotație și emoția se transformă în conotație”⁶⁶. Cu cât denotația cuvântului este mai generală, cu atât mai mult se poate forja în profunzimea conotației acestuia.

„Actorul trăiește o situație fictivă, dar convertită în realitatea concretă, credibilă, adevărată”⁶⁷. Cuvântul rostit va face parte din această realitate. Iată, în cele din urmă, cum actorul însuflețește cuvântul scris spre a deveni unul concret, credibil și adevărat. În funcție de nivelul de asumare a noii realități, a situației date, a făuririi unei idei și a trăirii cu credință, actorul le va da credință și, consecutiv, și cuvântul va mișca.

Pentru că vorbim de artă și artist, nu putem să nu aducem în discuție ceea ce vine și dă sclipire unui algoritm, unui raționament, unei metode: talentul, „capacitatea de a transforma experiența în expresie, de a exprima experiența senzorială, afectivă și pragmatică într-un sistem de semne”⁶⁸. Există „o tensiune creatoare dintre individualitatea experienței și sociabilitatea expresiei menită mai puțin să comunice fiecăruia ceea ce știe toată lumea și mai mult să comunice tuturor ceea ce a înțeles fiecare”⁶⁹. Dincolo de experiența fictivă pe care o trăiește, actorul apelează la bagajul său de experiențe personale pentru a putea acoperi afectiv. Memoria afectivă este sertarul la care artistul apelează pentru a se putea conecta și mai profund și adevărat cu trăirea situației fictive. Însă, „în istoria limbajului, memoria înseamnă uitarea semnificațiilor timpurii și particulare și amintirea semnificațiilor mai recente și mai generale”⁷⁰.

Plecând de la premisa că „teatrul țintește să realizeze un echilibru între trăire și gândire”⁷¹, actorul trebuie să atingă performanța deținerii unui cuvânt autentic care are gând și care are puterea de a emoționa, înglobând condiția

66. Henri Wald, *Puterea cuvântului*, p. 104.

67. Eusebiu Ștefănescu, *op. cit.*, p. 86.

68. Henri Wald, *Puterea cuvântului*, p. 58.

69. *Ibidem*, p. 67.

70. *Ibidem*, p. 97.

71. *Ibidem*, p. 80.

actorului cuprinsă în versul lui Nichita Stănescu: „Eu nu cuvinte-ți spun, ci lacrimi”⁷².

3.6. Energia

Regizorul Andrei Șerban susține că „nu există o expresie mai vie a vieții decât cuvântul, deoarece vocea (canalul din care cuvintele prind viață) este o manifestare expresivă a respirației, iar respirația înseamnă viață în sine”⁷³. Analizând doar procesul de formarea a sunetului, a cuvântului, putem observa cum cuvântul înseamnă, de fapt, viu, viață.

Dincolo de mesajul și emoția pe care își propune să le transmită, cuvântul are o energie specifică, care realizează conexiuni între indivizi: „Puterea logosului este imensă: el aduce plăcere, alungă grijiile, fascinează, convinge, transformă cu ajutorul farmecului”⁷⁴.

Dincolo de cuvântul expresiv, el deține o putere, o forță care stârnește în ascultător mai mult decât atenția. Conexiunea pe care o realizează între lumea lăuntrică a indivizilor îi conferă o valoare dincolo de conținutul pe care îl exprimă. Această energie este contopită în începuturile umanității și ale verbului divin: „La început a fost Cuvântul”.

Energia cuvântului rostit poate fi considerată una de natură magică, tocmai prin asemănarea cu originea sa:

„energia pe care o regăsim în cuvintele sacre, în rugăciune, în blestem, în descântec. În cuvântul încărcat de energie, în cuvântul izvorât de logos, în cuvântul de început (logosul divin) stă puterea magică a cuvântului care, prin har, devine vestitor sau poet sau șaman-vindecător de suflete.”⁷⁵

Această energie nu trebuie confundată cu o agitație interioară care se manifestă, de cele mai multe ori, pe scenă

72. *Apud* Eusebiu Ștefănescu, *op. cit.*, p. 23.

73. „Profesioniștii cu regizorul Andrei Șerban”, <https://www.youtube.com/watch?v=ZkExNbsj7lg>, site consultat în 27.09.2020.

74. Eusebiu Ștefănescu, *op. cit.*, p. 27.

75. *Ibidem*, p. 24.

printr-o precipitare a cuvintelor, a gesturilor, a acțiunilor. Discutam mai sus despre o conectare la energia divină, cosmică, pentru a căpăta inspirația creatoare. Energia cuvântului rostit este conectată la aceeași energie, fiind însăși viață. Totodată, „există un câmp magnetic al cuvintelor, o tensiune a energiei lor sonore și de sens”⁷⁶, o interdependență între forma sonoră și esență.

Transferul de energie între actor și spectator ține de „grija actorului ca fiecare cuvânt, fiecare gest să fie de o expresivitate maximă, așa încât să nu cadă în fosă, ci să aibă importanță și să transmită energie”⁷⁷.

3.7. Empatia

Publicul de teatru este „o colectivitate de individualități gânditoare și aprecitoare. Visezi singur, dar râzi împreună cu alții”⁷⁸. Pe de altă parte, „spectatorii sunt oameni diferiți. Ei devin public numai atunci când se contaminatează de o stare, de o emoție, de un gând”⁷⁹.

Între actorul emițător și spectatorul receptor se realizează o conexiune spirituală, emoțională, în teatru regăsindu-se și „[p]rincipiul inimilor comunicante”⁸⁰. Sigur că spectatorul nu intră în conexiune doar cu artistul dramatic, ci și cu ideile, frământările, emoțiile celorlalți artiști care au conceput creația teatrală.

Ca un efect al eficienței și productivității pe care le propagă o transmitere, o contaminare, o emisie eficientă din partea artistului, spectatorul răspunde prin însăși implicarea sa emotivă și se realizează, astfel, transferul de la conceptul de spectator la cel de public. Artistul transmite pornind din universul său lăuntric spre universul lăuntric al spectatorului. Această comunicare se realizează prin elemente de exprimare

76. *Ibidem*, p. 81.

77. *Ibidem*, p. 32.

78. Henri Wald, *Puterea cuvântului*, p. 82.

79. Eusebiu Ștefănescu, *op. cit.*, p. 31.

80. *Ibidem*.

ale limbajului artistic și ajunge la nivelul de conectare spirituală. Conexiunea între interioarele indivizilor invită prin înțelegere, sensibilizare și rezonanță la implicare. Cu alte cuvinte, artistul primește în mod real o confirmare a ceea ce inițiază și emite, iar spectatorul se apropie de catharsis.

Teatrul pune față în față oameni care dau credibilitate prin convenție unei alte realități, o ficțiune persuasivă de care actorul trebuie să fie convins, astfel încât spectatorul să treacă de convingere și să atingă punctul în care devine participant pasiv al acestei ficțiuni create spre a fi percepută, dar și pricepută: „Ceea ce se percepe este imitativ, iar ceea ce se pricepe este o atitudine pragmatic-afectivă, sensibilul mimează realul, iar inteligibilul ia atitudine față de el”⁸¹.

Asemeni actorului, spectatorul se bucură de unicitate prin definirea lui ca individualitate. Așa cum artistul pune în joc bagajul său rațional, emoțional și spiritual pentru a-și concepe și contura expresia, spectatorul decodează și rezonază în funcție de propriile sale înmagazinări lăuntrice. Prin prisma acestora, el are reacții la expresiile artistice care se conectează cu experiențele sale unice și susține acea participare, fie ea pasivă sau chiar activă, atunci când lumea sa lăuntrică răspunde prin elemente ce țin de exprimare: plâns, râs, aplauze.

În cazul receptării se pot identifica diferențe, chiar dacă ceea ce actorul îndeplinește este considerat general valabil:

„receptatea artei nu se consumă uniform, ci deferențiat, în funcție de cultură, de temperament, de sensibilitatea publicului, iar orientarea ideologică, criteriul de clasă al aprecierii ocupă un rol important. Se pare că fiecare vârstă descifrează noi sensuri în cercul operei și își concretizează atenția în legătură cu creația literar-artistică din unghiuri diferite. Adolescentul va reține din *Romeo și Julieta* tragedia iubirii, tânărul va fi ispitit de specificul epocii Renașterii, asociind timpul cu destinul uman, urmând ca, în faza maturității intelectuale,

81. Henri Wald, *Puterea cuvântului*, p. 10.

opera să se răsfrângă pe liniile ierarhizărilor, ale comparațiilor, ale unor judecăți de valoare solide.”⁸²

Totuși, dincolo de tot ceea ce definește individualitatea acestui spectator, el trebuie să fie implicat, pentru a introduce în actul de recepție această participare afectivă. Calitatea spectatorului de implicare și reacție este definită de empatie, această „capacitate a unui subiect de a disimula, de a intra în pielea altuia, de a se transpune simpatetic” și care „este declanșată de o emoție estetică”⁸³. Cu alte cuvinte, participarea publicului împlinește întreaga creație scenică, o ridică la un rang superior, spectatorii trăind catharsisul.

3.8. Poezia

Dacă cuvântul capătă oralitate prin transferul din planul scris în cel al rostirii care se agață de real, întregul limbaj se cristalizează sub amprenta oralității, iar „toate celelalte mijloace de exprimare traduc oralitatea”⁸⁴.

Poezia poate fi privită în această căutare continuă a șlefuirii mijloacelor de exprimare și a lumii lăuntrice drept un instrument ce produce progrese tocmai prin dificultatea și complexitatea pe care o propune. Ea trimite la o formă atipică și inconfortabilă de exprimare, de cele mai multe ori, față de vorbirea cotidiană, dar și spre un univers variat, amplu de semnificații, care va nuanța, va inunda lumea interioară a artistului emițător. Cuvântul scris este regăsit în poezie sub formă de esențe, esențe ce se vor cristaliza în primă instanță în gânduri, frământări, trăiri în interiorul actorului, apoi în fascicule de gând și particule de emoție. De asemenea, ea reprezintă un reper în definirea oralității, aceasta fiind, de fapt, „condiția originară a poeziei”⁸⁵.

Plecând de la text ca materie primă în delimitarea și decodarea frazelor și a ideilor, artistul trebuie să depășească

82. Ion Toboșaru, *op. cit.*, p. 251.

83. Eusebiu Ștefănescu, *op. cit.*, p. 84.

84. *Ibidem*, p. 41.

85. *Ibidem*, p. 7.

ideea de recitare a poeziei și să ajungă la nivelul de interpretare convingătoare, simplă, frumoasă și firească. Textul poetic cucerește inițial prin forma care îi conferă muzicalitate. Precum un cuvânt ce rămâne în stadiul de pronunție frumoasă, poezia poate păcăli actorul prin această aparență. Doar că spectatorul nu va putea fi păcălit, pentru că nu va primi nici mesaj, nici emoție, ci doar o înșiruire plăcută auzului, dar care nu stimulează rațiunea și nu mișcă sufletul. Secretul stă în a prefera fondul în detrimentul formei, păstrând, desigur, misterul și izul unic al acestei creații poetice. De exemplu, dacă actorul respectă rima și plasează o pauză logică după fiecare vers, va distruge fraza, respectiv ideea. Totodată, semnele de punctuație scrise trebuie adaptate în funcție de intenția pe care o va dobândi fraza. O virgulă, de asemenea, poate destrăma firul logic al unei idei, idee care nu îi aparține actorului, ci poetului. Astfel, actorul riscă să rămână „prizonierul muzicalității și al locului comun”⁸⁶.

Actorul va folosi cuvântul ca generator de sens și sensibilitate și va ajunge la esența cuvântului, care are puterea de a trece de la frază la gând, la idee și emoție. Plecând de la elementele-cheie în însuflețirea cuvântului rostit, actorul va îngloba în cuvânt atât esența, cât și forma acestuia. Datorită semnificațiilor și conotațiilor multiple care formează trupul poeziei, se simte nevoia completării acestor asumări noi ale unor cuvinte scrise, ale unei alte gândiri și trăiri. Această magie a poeziei solicită măiestrie în rostirea cuvântului pe scenă și propune o muncă a artistului cu textul poetic mult mai amănunțită și elaborată.

Fiecare poet poate fi recunoscut și mai ușor descifrabil prin acordarea unui stil. Stilul poate clarifica intențiile creatoare și poate veni în ajutorul celui care dorește să elibereze textul poetic din lumea scrisului. El poate aduce clarificări cu privire la descifrarea textului în dorința de a făuri idei. De asemenea, poetul capătă unicitate printr-un „anumit stil pentru a exprima nu numai ce a aflat despre realitate, dar și

86. Eusebiu Ștefănescu, *op. cit.*, p. 83.

atitudinea pe care o ia față de realitate⁸⁷. Altfel spus, „selec-tarea anumitor cuvinte și combinarea lor în sintagme noi, potrivit proprietăților prozodice și stilistice îngăduie poetului să comunice, pe măsura talentului său, o parte cât mai mare din emoțiile pe care i le provoacă lumea în care trăiește”⁸⁸.

Dacă în cazul unui text dramatic prezentăm ca reper o aplecare spre documentarea operei dramatice, în întâlnirea cu creația poetică actorul realizează o conexiune mai puternică între el și creator, „trăind starea de grație a poetului, ca și cum i s-ar substitui prin empatie”⁸⁹. În laboratorul său lăuntric, actorul trebuie să se contamineze prin empatie cu această stare de grație care a fost izvor primordial și esențial în conceperea textului poetic. Este cât se poate de clar, „în interpretarea poeziei trebuie să intri în pielea poetului, să-ți asumi jertfa lui de suflet”⁹⁰.

Precum teatrul, poezia propune înfăptuirea unei alte realități, atenția și concentrarea interpretului fiind „asupra viziunii poetice ca să-și însușească starea, tensiunea, energia puse la bătaie pentru a crea o altă realitate utopică, irealizabilă în parametrii normalității”⁹¹.

Pe de altă parte, poezia poate fi considerată o formă de comunicare. Am putea spune, la fel ca în cazul textului dramatic, că ea trebuie să ajungă la gândul și sufletul celui ce o receptează. Fiind „forma cea mai subtilă de comunicare cu divinitatea și a oamenilor între ei”⁹², poezia îl invită pe actor „să re trăiască nu o stare, nu o situație ca în teatru, ci să re trăiască o transă”⁹³, tinzând spre „revelația trecerii pe o treaptă superioară a exprimării poetice”⁹⁴.

În dorința de a atinge aceste nuanțe interpretative superioare pe care le solicită poezia, cuvântul capătă și el puterea și esența lui originară. Astfel, actorul își asumă cuvintele

87. Henri Wald, *Puterea cuvântului*, p. 21.

88. *Ibidem*.

89. Eusebiu Ștefănescu, *op. cit.*, p. 76.

90. *Ibidem*.

91. *Ibidem*, p. 81.

92. *Ibidem*.

93. *Ibidem*.

94. *Ibidem*.

poetului, „care nu sunt purtătoare de semnificații, sunt purtătoare de energii; ele nu comunică, ci edifică; nu exprimă realul, ci îl atrag”⁹⁵. Așadar, energia cuvântului rostit pe scenă este cea pe care și-o propune poezia, acest instrument al actorului de a se perfecționa, de a căuta dincolo de formă și aparență.

Sigur că prin intermediul vorbirii cuvintele cuprinse în poezie vor dezvolta idei. Acest cuvânt este însă „cuvânt de sine stătător, nu doar purtător de semnificații și participă la actul numirii”⁹⁶.

Multitudinea de trimiteri, esențe, conotații conferă o perspectivă emancipată a limbajului, care poate deveni sursă de inspirație, energie și esență în abordarea limbajului scenic. Ceea ce oferă particularitate acestui limbaj poetic ține de faptul că el „transmite un mesaj cu cel puțin două niveluri: cognitiv, care este suma conținuturilor semnelor dublu articulate și a faptelor de sintaxă care le leagă, și simbolic, care este acela al valorilor adăugate lingvistic articulat”⁹⁷.

Cuvântul scris este sursă de inspirație și energie în aprofundarea gândului și a sufletului cuvântului. Pornind de la suma cuvintelor cuprinse în textul dramatic, observăm necesitatea unei asumări a textului, a frazei care devine idee și a trăirii care devine emoție. Cuvântul rostit trebuie să capete calitatea de a parcurge drumul invers atunci când îl contaminează pe spectator. De această dată, un element al limbajului extern produce rezonanță în limbajul intern al privitorului. Conexiunea dintre gând și trăire oferă ideii capacitatea de a nu fi strict sens, ci o idee care pătrunde în rațiunea publicului și în inima acestuia. Pe lângă aceste două aspecte ce întregesc cuvântul rostit, energia logosului de la început este cea care străbate câmpul magnetic al ascultătorului. Idealul în actul de creație tinde spre starea de purificare a publicului, care se poate trăi doar prin empatie.

95. *Ibidem*, p. 76.

96. *Ibidem*, p. 81.

97. Bertil Malmberg, *Signes et symboles*, Paris, Editura Picard, 1977, trad. ns., p. 257.

Blocajele care apar în timpul creației pot fi depășite prin întoarcerea la esența cuvântului scris, iar nu prin abordarea strictă a formei cuvântului, care rămâne la nivel de plăcere auditivă și care nu vine ca o consecință ce ar încununa doar lumea lăuntrică a gândirii, ci și lumea lăuntrică a trăirilor interpretului. Atunci când acest cuvânt cucerește lumile lăuntrice ale spectatorului care participă afectiv, prin empatie, la actul artistic, el depășește ideea de sunet și stârnește gândul și trăirea spectatorului.

CAPITOLUL 4

CUVÂNTUL *CELUI ALT*. A FI – A VORBI

4.1. Noțiuni introductive

Sintetizând capitolele anterioare, se poate decupa un parcurs al cuvântului scris care devine o întruchipare a gândului și a trăirii prin interiorizare. Se poate distinge în felul acesta un traseu prin care forma sonoră capătă o componentă rațională și una emotivă, un cuvânt *viu* care depășește nivelul de plăcere auditivă și acționează asupra universului lăuntric al spectatorului.

Eficiența acestui drum realizat de actor pentru emiterea cuvântului organic poate fi evaluată în gradul de empatie atins prin receptarea acestuia. Această rezonanță empatică a spectatorului depinde de nivelul „retrăirii”¹ actorului și, totodată, de abilitatea de a empatiza a spectatorului, situând această trăsătură în „raportul dintre înăscut și dobândit, relația dintre capacitate și comportament”².

Privind această modalitate sub forma unei metode de generare a unui instrument verbal care transmite idei și emoții, se percep, totuși, diferențe între asumarea lăuntrică, exteriorizare și receptare. Aceste discrepanțe între forjarea lăuntrică și exprimarea acesteia prin verbalizarea cuvântului memorat se manifestă, de fapt, ca discordanțe între codare și decodare. Putem să ne raportăm la acest blocaj în procesul de creație bazându-ne pe relația cauză-efect. În consecință, cuvântul rostit poate fi considerat ca fiind efect, iar cauza una de natură interioară. Sursa acestei distorsionări interiorizare-exteriorizare poate fi identificată la actor prin lipsa preciziei între ceea ce acesta codează în laboratorul său intrinsec și se

1. Stroe Marcus, *Empatie și personalitate*, București, Editura Atos, 1997, p. 16.

2. *Ibidem*, p. 10.

decodează prin intermediul elementului de expresie. Altfel spus, cuvântul reușește să fie unul *viu*, care are capacitatea de a transmite, dar este privat de aprobarea celorlalte instrumente de expresie implicate în procesul de comunicare. Această lipsă de asociere a elementelor de expresivitate conduce spre o comunicare ineficientă, elementul verbal fiind dărâmat de un simplu element nonverbal. Totodată, lipsa unei coordonări între acestea îl poate debusola nu numai pe partenerul de scenă, ci și pe spectator.

Elementele de expresie utilizate de actor sunt cele specifice tipului de comunicare directă, aflându-se în „situația în care mesajul este transmis uzitându-se mijloace primare – cuvânt, gest, mimică”³. Odată rostite, cuvintele alcătuiesc mesajul verbal și se pot decupa cele două tipuri de comunicare, verbală și nonverbală, în timp ce „[a]nsamblul elementelor nonverbale – mimică, privire, gesturi, postură etc. – întrețin conversația și dau semnificație mesajului verbal”⁴. În altă ordine de idei, se explică susținerea componentei verbale din partea celorlalte instrumente prin ponderea pe care o ocupă în fenomenul comunicării. Dincolo de mitul 55-38-7, „55 la sută prin limbajul corporal, 38 la sută prin paralimbaj și abia 7 la sută prin limbajul verbal”⁵, cele două tipuri de elemente cooperează, deoarece „limbajul nonverbal și limbajul verbal operează împreună, se sprijină reciproc în procesul comunicării”⁶. Cuvântul rostit are nevoie așadar de o armonizare cu celelalte elemente pentru a transmite cu precizie, luând în considerare faptul că acesta doar „îmbracă ceea ce dorim să comunicăm”⁷.

Sursa originară a cuvântului rămâne, însă, textul dramatic, asupra căruia vom propune o perspectivă mai detaliată

3. Irina Stănciugelu, Raluca Tudor, Adriana Tran, Vasile Tran, *Teoria comunicării*, București, Editura Tritonic, 2014, p. 40.

4. Septimiu Chelcea, Loredana Ivan, Adina Chelcea, *Comunicarea nonverbală: gesturile și postura. Cuvintele nu sunt de-ajuns*, București, Editura Comunicare.ro, 2008, p. 35.

5. *Ibidem*, p. 37.

6. *Ibidem*.

7. Irina Stănciugelu, Raluca Tudor, Adriana Tran, Vasile Tran, *op. cit.*, p. 156.

de decodare și, mai apoi, de codare, raportându-ne la acesta ca prim mijloc care îi stimulează actorului empatia.

Tratarea textului ca fiind doar o formă va conduce la o simplă aparență sonoră a cuvântului. Forjarea, căutarea dincolo de această adunare de litere conduce spre decodarea originară, care a fost probată și validată de dramaturg prin empatie cu propria creație. Se poate discuta în cazul scriitorului de o dublă formă de a empatiza atât în elaborarea creației, cât și din perspectivă detașată, din cea a receptării din afară a operei, două moduri prin care scriitorul empatizează cu propriile personaje prin transfer psihologic în psihologia acestora și cu cititorul prin prisma imaginației⁸. Nivelul optim de contopire prin empatie este surprins în exemplul scriitorului Gustave Flaubert, care, atunci când scria despre otrăvirea Emmei Bovary, avea atât de insistent gustul de arsenic în gură încât acesta s-a manifestat sub forma a două indigestii⁹. Această codare atât de autentică trebuie descoperită în toată complexitatea și profunzimea ei, astfel încât prin re-codarea actorului să se ajungă la o descifrare cât mai aproape de cea originară. Paternitatea aceasta a textului ca sursă a esențelor poate reprezenta o fundamentare în căutările artistului dramatic, considerând opera dramatică, atât la nivel micro – cuvânt, replică, scenă –, cât și la nivel macro, o formă care a rezultat în urma unui laborator de codare a unui conținut și a unui circuit de creație.

În altă ordine de idei, cuvântul scris poate fi considerat un nucleu în căutarea și completarea elementelor de expresie de natură vocală și nonverbală, acestea însumând „două moduri de reprezentare distincte”, dar cu „aceeași coordonare”¹⁰. Astfel, lipsa identității între codarea și decodarea cuvântului organic prezintă o problemă de ordin interior, conducând la revizuirea și extinderea aceluși laborator lăuntric al interpretului dramatic, mai exact, la cunoașterea

8. V. Stroe Marcus, *op. cit.*, p. 163.

9. *Ibidem*.

10. *Apud* Septimiu Chelcea, Loredana Ivan, Adina Chelcea, *op. cit.*, p. 37.

și consolidarea aceluși generator interior care ghidează și conduce instrumentele expresive.

Angajarea tuturor mijloacelor de exprimare ale actorului necesită cunoașterea procesului de comunicare:

„orice proces de comunicare are o triplă dimensiune: comunicarea exteriorizată (acțiunile verbale și non-verbale observabile de către interlocutori), metacomunicarea (ceea ce se înțelege dincolo de cuvinte) și intracomunicarea (comunicarea realizată de fiecare individ în forul său interior, la nivelul sinelui).“¹¹

Prin rostire cuvântul devine formă de exprimare verbală orală și exteriorizează acel conținut informațional (CE?). Pentru a desluși partea de metacomunicare, care poate însuma codarea lăuntrică sau ceea ce nu spune personajul, actorul poate empatiza cu scriitura, astfel încât să reușească să transmită emoția dorită (CUM?). Din ceea ce CE spune personajul și CUM transmite se poate ajunge spre CINE?, folosind cuvântul dramaturgului ca o metodă de caracterizare indirectă a personajului.

Empatia rămâne o modalitate în creionarea și crearea personajului dramatic, reprezentând „transpunerea psihologică a eului în psihologia celuilalt“¹². Putem considera această definiție-cheie o descriere succintă a procesului creator actoricesc. Astfel, cu ajutorul acesteia, vom porni în *căutarea* personajului și, de asemenea, în *căutarea* vorbirii acestuia.

Cu alte cuvinte, așa cum am remarcat mai sus, cuvântul viu nu reușește să devină eficient atunci când privim cuvântul alături de celelalte instrumente de expresie. Încadrându-l în procesul comunicațional, el însumează mesajul verbal, care „are un caracter ireversibil“¹³. Odată rostit, instrumentul verbal nu mai poate fi modificat. Ca logosul rostit să capete

11. Irina Stănciugelu, Raluca Tudor, Adriana Tran, Vasile Tran, *op. cit.*, p. 37.

12. Stroe Marcus, *op. cit.*, p. 11.

13. Irina Stănciugelu, Raluca Tudor, Adriana Tran, Vasile Tran, *op. cit.*, p. 38.

forță, iar mesajul însumat de acesta să capete veridicitate și siguranță, este necesară „o convergență între mesajul verbal și elementele nonverbale, impactul mesajului este mai puternic”¹⁴. Așadar, cuvântul are nevoie în transmitere de o susținere din partea instrumentelor de comunicare nonverbală. Mesajul are o componentă a unui conținut manifest și o componentă a mesajului latent, cel din urmă cu un grad mai ridicat de semnificație deseori¹⁵. Conținutul manifest este însumat de aspectul verbalizat, iar partea latentă ține de componenta nonverbală. Vom urmări, desigur, cum reușește componentă nonverbală să valideze cuvântul așa încât acesta să depășească nivelul de simplă pronunție, căutând să fundamentăm cauzele interioare generatoare, prin dobândirea instrumentului verbal care transmite cu precizie și este animat armonios de celelate forme de expresie, un cuvânt care trimite spre receptor un bagaj informațional prin sincronizarea părții de conținut cu cea a expresiei. Acest echilibru între elementele implicate în fenomenul de comunicare prin validare este specific și nu are legătură cu anularea acestora între ele prin expresia utilizată în teatru și amintită în capitolul anterior – semn pe semn. Aici putem aminti acele gesturi de ilustrare¹⁶ care alterează mesajul. Discutăm despre o echivalare care ajută ca rostirea să depășească zona abordată în vorbirea curentă, trecând dincolo de nivelul de vorbă, de ansamblul de sunete care nu reușesc de fiecare dată pe deplin să comunice. În ceea ce privește cuvântul uzitat în comedie, putem remarca o discrepanță între armele expresive care provoacă amuzamentul spectatorului, deoarece „[o] bună parte din umor se bazează pe nepotrivirea dintre expresie și conținut”¹⁷.

14. Loredana Ivan, *Cele mai importante 20 de secunde în comunicarea nonverbală*, București, Editura Tritonic, 2009, p. 93.

15. Irina Stănciugelu, Raluca Tudor, Adriana Tran, Vasile Tran, *op. cit.*, p. 38.

16. Septimiu Chelcea, Loredana Ivan, Adina Chelcea, *op. cit.*, p. 44.

17. Matthew McKay, Martha Davis, Patrick Fanning, *Mesaje: ghid practic pentru dezvoltarea abilităților de comunicare*, București, Editura All, 2016, trad. Adriana Orban, p. 36.

Instrumentele nonverbale devin relevante în procesul comunicării prin atribuțiile pe care le îndeplinesc alături de componenta verbală. Cu ajutorul acestora se obține: „a) exprimarea emoțiilor; b) transmiterea atitudinilor interpersonale (dominanță/ supunere, plăcere/ neplăcere etc); c) prezentarea personalității; d) acompanierea vorbirii, ca *feedback*, pentru a atrage atenția”¹⁸. Remarcăm astfel că prin aceste elemente care însoțesc și coexistă alături de cuvântul care traversează aerul se transmit valențe despre universul interior al individului, aspecte despre emițător pe care le află receptorul și care, adeseori, alterează cuprinsul informațional și sensul sunetului articulat. Altfel spus, trupul și vocea sunt cele care, prin atribuțiile lor în întregul fenomen, aprobă și animă ceea ce transmit elementele verbale.

Începuturile comunicării verbale au fost declanșate de valențe nonverbale, deoarece „limbajul uman își are originea în exprimarea sonoră a emoțiilor, ca o formă de comunicare nonverbală”¹⁹, fapt pentru care vocea e cea care fundamentează cuvântul și reprezintă un punct de reper în confirmarea acestuia.

În lucrul cu studenții de la actorie la disciplinele *Tehnica vorbirii* sau *Vorbire scenică* se identifică discrepanțe între ceea ce spun și cum spun. Se observă diferențe între culoarea vocală și cuvântul rostit. Acest fapt ne invită la dezvoltarea acestui laborator interior de creație, care să confere susținerea necesară constituentului verbal.

Aminteam mai sus ideea de *căutare* a modului de a vorbi al personajului, concomitent cu traseul de construire a personajului. Influența elementelor nonverbale și greutatea funcțiilor pe care le îndeplinesc trimit spre întrebarea: *Cine*, de fapt, este implicat în procesul de comunicare? Actorul sau personajul? Actorul, prin prisma noii identități? Acest concept de *nouă identitate* este adus în discuție datorită faptului că, prin comunicare, se transmit elemente despre personalitate, mai exact, despre *cine* este individul care

18. *Ibidem*, p. 43.

19. Septimiu Chelcea, Loredana Ivan, Adina Chelcea, *op. cit.*, p. 31.

inițiază exprimarea. În aprofundarea acestor idei, comunicarea introduce în cadrul procesului său noțiunea de „propria identitate”²⁰ și, totodată, de „proiectarea *self*-ului”²¹.

Toate elementele implicate în fenomenul de transmitere sunt gestionate de aceeași sursă generatoare, care pune în mișcare aceste tipuri diferite de expresie. Cum reușim să ajungem, altfel spus, la modul specific de a comunica sub amprenta unei noi identități dincolo de aparență? Această întrebare este valabilă și în cazul în care avem un singur actor și mai multe personaje cărora le căutăm felul de a vorbi și, mai mult decât atât, de a comunica fără a apela la o formă care va transmite încontrolabil informații din forul intrinsec al actorului și nu al acestui *Celălalt*. „Adevăratul romancier nu-și domină romanul, ci devine propriul său roman, se confundă într-însul”²². Ideea aceasta de *confundare* ne interesează în procesul comunicațional, privindu-l pe acesta dincolo de partea sa de exteriorizare conștientă, o îndepărtare de sine și o apropiere de personaj nu doar prin căutarea unei noi întrupări. Diametral opus acestei abordări ca formă se identifică fenomenul „identificării, *eul* se topește în celălalt, devine celălalt, pierzându-și propria identitate, fiind socotit un model de alienare empatică”²³. Pentru a putea să se contopească cu acest *Celălalt*, interpretul dramatic trebuie să îl definească, să îl descopere, ținând cont, de asemenea, de indicațiile și întreaga viziune regizorală.

Bazându-se pe „fenomenul imaginației substitutive”²⁴, care definește literalmente procesualitatea conceptului de empatie, actorul intră în contact, inițial, cu textul dramatic, mai exact cu acele cuvinte scrise care pot fi considerate forme de exprimare scrisă ale personajului care urmează a fi interpretat. Înainte de a introduce întreg ansamblul de elemente nonverbale, intervine chiar de la prima lectură

20. Irina Stănciugelu, Raluca Tudor, Adriana Tran, Vasile Tran, *op. cit.*, p. 45.

21. Septimiu Chelcea, Loredana Ivan, Adina Chelcea, *op. cit.*, p. 45.

22. *Apud* Stroe Marcus, *op. cit.*, p. 161.

23. *Ibidem*, p. 22.

24. *Ibidem*, p. 162.

partea vocală, aceea componentă paraverbală prin intermediul căreia se livrează date de ordin interior, mai exact, despre starea de spirit și despre cine este cel care comunică. Așadar, vocea poate fi privită și ca un fond care transmite și prin care urmează să se materializeze cuvântul, dar și ca un instrument de exteriorizare a unui bagaj lăuntric care însumează o serie de informații care se pot afla în dezacord cu mesajul verbal.

Cu toate că vocea și cuvintele funcționează împreună, tendința este de a fi „mai atenți la cuvinte”²⁵, existând pentru fiecare instrument de expresie un centru diferit de percepere și receptare. Componenta verbală a comunicării se adresează „aproape în exclusivitate minții care gândește. Sensul denotativ al cuvintelor este procesat digital, la rece, la nivelul cortexului cerebral. Doar unele sensuri conotative și semnificații abisale ale cuvintelor pot angaja senzorial și emoțional alte zone din creier”²⁶. În ceea ce privește elementele nonverbale, vocea și trupul „sunt adresate preponderent minții care simte și par a fi procesate la nivelul unor formațiuni mai primitive, mai reptiliene sau cel mult precorticale ale creierului”²⁷. Astfel, vorbirea de pe scenă, cuvintele și vocea ca materie primă care le fundamentează își propun să apeleze ambele moduri de decodare.

Dincolo de tendința de a ne îndrepta atenția spre conținutul verbal, „așezând cuvântul la temelia condiției umane”²⁸, se poate consemna necesitatea unui echilibru între mesajul vocal și mesajul verbal – altfel spus, o susținere a cuvântului din perspectivă paraverbală, un conținut interior livrat de voce pentru a valida logosul rostit pe scenă. Pe această corespondență și armonie cuvânt-voce se bazează vorbirea personajului, care poate fi privită dincolo de formă, deoarece „[v]orbirea este imaginea spiritului;

25. Ștefan Prutianu, *Antrenamentul abilităților de comunicare*, Iași, Editura Polirom, 2004, p. 30.

26. *Ibidem*.

27. *Ibidem*.

28. *Ibidem*, p. 31.

cum este omul, așa este și felul său de a vorbi²⁹. Astfel, vom urmări traseul cuvântului, de la cel original, scris în textul dramatic, spre cel care definește prin rostire un mod al personajului de a vorbi și prin care se reflectă felul de a fi al acestuia. Vom creiona, așadar, laboratorul interior prin care cuvântul transmite conținut interior și nu doar informații.

4.2. Vocea Cehuilalt

Prin antrenament vocal actorul dobândește o ușurință în a jongla cu elementele paraverbale care definesc vorbirea, căpătând un control asupra disponibilităților sale vocale. Acest control tehnic îi oferă posibilitatea de a-și adapta calitățile vocale unei tipologii sau unei stări, căutând o formă prin care se decodifică caracteristicile codate. Pentru a depăși acest nivel de aparență, este necesară o asumare interioară care să confere un adevăr lăuntric instrumentului de expresie, acea cauză interioară care determină instrumentul expresiv ca un efect. Totodată, această codare interioară susține acea *unică coordonare* ca un nucleu ce declanșează organic *punerea în mișcare* a mijloacelor de exprimare. Depistarea și înrădăcinarea interioară a acestui *a fi* reprezentat și surprins exterior conduce, astfel, spre o voce care devine o *oglină* a interiorului personajului, a acelei *noi identități*.

Privind empatia ca un mecanism folosit în procesul de decodare și receptare, notăm faptul că aceasta „depinde în mare măsură de abilitatea de a interpreta comportamentul expresiv al altuia³⁰. Actorul pornește în căutarea caracteristicilor personajului de la cuvântul scris, descifrând o tipologie cu ajutorul conexiunilor de tip *ca și cum*, găsind acel recognoscibil care conduce spre un stil specific noii identități. Fiecare nouă identitate, fiecare nou personaj se încadrează într-o tipologie umană și prezintă un comportament

29. Septimiu Chelcea, Loredana Ivan, Adina Chelcea, *op. cit.*, p. 90

30. *Apud* Stroe Marcus, *op. cit.*, p. 14.

uman. Identificarea personalității și înscrierea personajului într-un tip de personalitate oferă actorului o pistă generoasă de pornire în abordarea noii provocări scenice, o perspectivă spre acea mobilare interioară autentică și veridică. Astfel, vocea reușește să devină un mijloc indirect de caracterizare a personajului, încadrarea personajului într-un tipar uman depășind nivelul de întruchipare prin fundamentare lăuntrică a unor elemente specifice identității respective, care se vor reflecta prin forma generată organic. Conturat astfel, personajul este pregătit pentru a se identifica cu el însuși. Din ceea ce spune personajul și modul în care spune reușim să găsim acel CINE și felul de a fi, analizând, desigur, situațiile, relațiile, motivația.

Trecând peste nivelul furnizării de culoare vocală nefiltrată interior, vocea apare ca o consecință a unor însușiri umane înmagazinate lăuntric, menținând acel echilibru între reprezentare și coordonare, între disponibilități probate și șlefuite tehnic și acoperire și o asumare care să susțină expresia. În acest mod, se transmite către receptor un mesaj vocal care devine un nucleu ce dezvăluie dedesubturi despre sinele personajului vorbitor și se dobândește o voce care poate fi privită ca o suită de conținuturi. La ea ajungem ca o la formă de exteriorizare care se creează viu, pe baza unui mecanism și nu doar pe baza imitării. Totodată, această ghidare interioară coordonează și generează unitar și elementele metalingvistice (râs, plâns, tuse, oftat, strănutat etc.), care țin tot de registrul paraverbal al comunicării, venind în completarea vorbelor și comunicând despre specificul personajului, mai exact al tipologiei umane în care acesta se încadrează. În acest sens, vocea, prin elementele sale specifice, reușește să codeze personalitatea și tipologia dincolo de o formă și devine o reflectare a unui laborator de codare și asumare, o expresie *firească* a unor caracteristici umane descifrate și aprofundate.

4.3. Cuvântul viu – Emoțiile Celuilalt

Căutând acel transfer psihologic specific fenomenului de empatie, nu putem să nu precizăm componentele acesteia, reprezentate de „factura bimodală, ce implică o combinaire între viziunea cognitivă și cea afectivă”³¹. Fapt pentru care se poate consemna o altă susținere a cuvântului din perspectivă vocală, astfel încât acesta să reușească să devină un sunet articulat care să depășească nivelul logic și rațional și să transmită nuanțe de ordin interior, care să emoționeze.

„În comunicarea umană, funcția expresivă sau emotivă dezvăluie stările interne ale emițătorului”³², vocea și trupul reprezentând „principalele antene emițătoare”³³. Prezența acestei funcții surprinde un alt aport al componentei vocale, care îi conferă cuvântului capacitatea de a transmite idei și emoții prin adaptarea elementelor paraverbale prin care acesta se modelează și oferă posibilitatea de împărtăși acel rost interior. Prin prisma vocii, cuvintele alcătuite în frază reușesc să depășească ideea de simplă pronunție și enunțare și devin stimuli percepuți și interpretați de către spectator la nivel rațional și emoțional. Astfel, se poate decupa o dublă înțelegere și percepere a cuvântului, una la nivel auditiv și una la nivel lăuntric, prin capacitatea de a împărtăși prin prisma vorbirii și nuanțe ce țin de universul lăuntric al personajului, dincolo de acel bagaj informațional organizat în mesaj verbal.

Prin perfecționare tehnică și codare lăuntrică, cuvântul scris ajunge la nivel de cuvânt organic, *viu*, prin conectarea celor trei componente, *trupul*, *gândul* și *sufletul* acestuia, discutate și aprofundate în capitolele anterioare, un cuvânt care reflectă un sunet articulat plăcut auditiv, care se rostește sub amprenta unui gând declanșator și a unei stări de spirit asumată cu adevărat. Cuvântul rostit pe scenă se ființează și reușește să surprindă acel gând viu și acea trăire autentică

31. *Ibidem*, p. 18.

32. Ștefan Prutianu, *op. cit.*, p. 31.

33. *Ibidem*.

prin care se stabilește o conexiune tridimensională între emițător și receptor, respectiv actor-actor și actor-spectator. Se stabilește, de asemenea, o corespondență între valențele interioare ale trăirii și elementele exterioare de reprezentare, un echilibru între recognoscibil, general valabil, validat și susținut lăuntric, între cele două CUM-uri care ajută la transmiterea unei idei și a unei componente afective, un CUM tehnic armonizat de unul lăuntric. Susținerea interioară veridică este cea care generează organic emiterea cuvântului, elementele verbale și paraverbale căpătând formă pe baza conținutului lăuntric.

4.4. Cuvântul *Celuialt* – De la a fi spre a vorbi

Prin CINE și CUM ne apropiem de cuvântul care aparține acelei identități și dobândește o proveniență lăuntrică. Ajungem astfel la felul de a vorbi de la asumare interioară a unui bagaj interior ce surprinde un mod de a fi, a gândi și a simți. Prin această coordonare interioară, vocea livrează un cuvânt care comunică eficient prin validarea vocală oferită. Parcurgând etapele înmagazinării lăuntrice, se capătă acea cauză interioară care îi conferă cuvântului calitatea de a fi veridic, firesc și specific. Etapele propuse surprind pregătirea interioară necesară înainte de a rosti cuvântul, astfel încât să se depășească nivelul de pronunție corectă, înglobând generatorul interior, acea coordonare care va gestiona întreg ansamblul de instrumente de expresie, de factură verbală sau nonverbală. Se distinge așadar procesul interior care să controleze reprezentarea exterioară. Se poate construi, totodată, o metodă, un mecanism prin care să se realizeze un echilibru, o sincronizare între mobilarea interioară prin asumarea personalității, a gândului și a trăirii și reflectarea acestora la nivel de exprimare și expresie.

Așa cum în cazul cuvântului *viu* discutăm despre o disponibilitate interioară care să sprijine și să valideze lăuntric elementele exterioare, același lucru se poate susține și în cazul cuvântului *celuialt*. Altfel spus, cuvântul care aparține

noii identități încadrează cuvântul viu într-un comportament expresiv. Aparținând unei identități care se remarcă prin amprenta personalității, cuvântul viu, organic devine *specific* și, astfel, vom putea dobândi o vorbire prin intermediul căreia se furnizează atât informații, cât și conținut ce dezvăluie bagajul afectiv și caracterul uman al personajului.

4.4.1. Personalitatea

Înainte de a căuta specificitatea vorbirii personajului, vom defini conceptul de personalitate ca nucleu declanșator al instrumentelor de expresie. Totodată, ne vom opri asupra aspectelor esențiale care fundamentează acest concept, urmărind, astfel, elementele cheie necesare care conduc spre însușirea lăuntrică a personalității noii identități.

Pe de altă parte, se poate discuta despre o extindere a laboratorului interior de creație al artistului dramatic sau de o fișă de personaj realizată mai în detaliu, reflectând asupra componentelor care definesc personajul ca „realitate umană”³⁴.

Conturarea personajului din punctul de vedere al personalității poate să confere actului artistic unicitate, deoarece personalitatea este „întotdeauna unică (originală) și irepetabilă”³⁵. Dincolo de bagajul ereditar, „fiecare suportă influențe unice (istoria propriei vieți este unică)”³⁶. Se subliniază importanța cunoașterii și asumării de către actor a istoriei personajului, construită fie pe baza textului dramatic, fie sub amprenta propriei invenții sau adaptată și ghidată de conceptul regizoral.

Din perspectivă psihologică, „personalitatea se identifică în linii mari cu SPU”³⁷ (SPU reprezintă sistemul psihic uman). „Personalitatea psihică nu reprezintă un adaos la

34. Tiberiu Buzdugan, *Psihologia pe înțelesul tuturor*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 2007, p. 157.

35. *Ibidem*, p. 155.

36. *Ibidem*.

37. *Ibidem*.

sistemul proceselor și funcțiilor psihice, ci este o chintesență și sinteză a lor, fără a ieși cu ceva din domeniul acestora³⁸. Neluând în calcul manifestările spontane, personalitatea ia în considerare ceea ce este „constant, invariabil, caracteristic”³⁹, acele esențe care susțin trăsăturile de personalitate, „constante ale vieții psihice”⁴⁰. Aceste trăsături de personalitate „tind spre generalitate și îl caracterizează pe un om în ansamblul lui. Ex.: un om exprimă calmitatea când vorbește, când acționează, când gândește etc.”⁴¹. De asemenea, „sunt caracteristici definitorii pentru insul respectiv, exprimându-le în ce are el esențial”⁴². Ansamblul trăsăturilor de personalitate poate fi considerat „însăși substanța personalității ce se confruntă cu lumea”⁴³. Definind personajul prin perspectiva personalității, putem anticipa anumite aspecte ce țin de comportamentul acestuia, deoarece „pe baza cunoașterii structurilor de personalitate se pot face previziuni asupra reacțiilor și conduitei subiectului într-o situație dată”⁴⁴.

„Personalitatea este un agregat de aptitudini și atitudini ce are în centrul său EUL, ca factor de integrare și coordonare”⁴⁵. „Eul este subiectul la nivelul căruia se întretaie trei predicate: a fi, a avea, a face”⁴⁶. Mai mult decât atât, acesta „se constituie (ca formațiune psihologică) în procesul interacțiunii cu lumea (mai ales cu oamenii)”⁴⁷, „identificându-se cu însăși ființa”⁴⁸. Această identificare introduce conceptele de rol și status, definind subiectul prin prisma socialului și a relațiilor sociale. Apropierea de personaj prin cunoașterea și înglobarea interioară a acestor aspecte susține ideea de a conține și de a nu emite prin vorbire doar formă, vorbirea

38. *Ibidem*.

39. *Ibidem*.

40. *Ibidem*.

41. *Ibidem*, p. 156.

42. *Ibidem*.

43. *Ibidem*.

44. *Ibidem*.

45. *Ibidem* p. 157.

46. *Ibidem*, p. 156.

47. *Ibidem*.

48. *Ibidem*, p. 157.

reprezentând „o oglindă, uneori o fereastră, a noastră, a eului, a persoanei”⁴⁹.

Noțiunea aceasta de persoană îndreaptă atenția spre depistarea termenului corespunzător pentru tratarea personajului. Privindu-l ca individ, ne raportăm la „o unitate vie indivizibilă”⁵⁰, care indică „doar o prezență”⁵¹. Considerându-l o individualitate, ne referim la „individul luat în ansamblul proprietăților sale distinctive și originale”⁵². Referindu-ne la personaj ca persoană, vizăm ideea de „prezență umană”⁵³, care „desemnează ansamblul însușirilor psihice”⁵⁴. Fiind „simetrică individualității”⁵⁵, „concret, personalitatea, în diverse relații și acțiuni, se manifestă conform rolului îndeplinit și ținând seama de statusul său, deci, ea apare ca personaj”⁵⁶.

Conceptul de rol este preluat din teatru în sociologia contemporană și stă la baza unei perspective ample asupra comportamentului social⁵⁷. Erving Goffman susține „ideea potrivit căreia lumea este un teatru”⁵⁸; pentru Goffman, „[v]iața socială este asemenea unui repertor plin cu situații tip, iar interlocutorii caută înainte de toate să reprezinte un rol”⁵⁹. Pe parcursul unui spectacol, personajul poate deci să își asume diferite roluri (de fiu, de părinte, de subaltern, de șef etc.) în diverse situații, iar trecerea de la un rol la altul reprezintă schimbarea registrului de exprimare, rolul fiind considerat „factorul determinant în stabilirea registrului”⁶⁰, iar în absența consemnării „relației de rol între persoanele

49. Irina Stănciugelu, Raluca Tudor, Adriana Tran, Vasile Tran, *op. cit.*, p. 156.

50. Tiberiu Buzdugan, *op. cit.*, p. 157.

51. *Ibidem*.

52. *Ibidem*, p. 158.

53. *Ibidem*.

54. *Ibidem*.

55. *Ibidem*.

56. *Ibidem*.

57. V. Irina Stănciugelu, Raluca Tudor, Adriana Tran, Vasile Tran, *op. cit.*, pp. 178-179.

58. *Ibidem*, p. 179.

59. *Ibidem*.

60. *Ibidem*.

care interacționează, alegerea varietății lingvistice adecvate întâlnirii, adică registrul comunicării, are de suferit⁶¹. Stabilirea rolului în fiecare situație scenică duce la depistarea tipului de relație dintre interlocutori, relația fiind considerată un punct nodal în comunicarea interpersonală, definită ca „mijlocul prin care fiecare relație este inițiată, negociată, menținută și finalizată”⁶². În conturarea relației dintre personajele implicate în interacțiunea verbală intervine atitudinea interpersonală, care se transmite fie prin conținutul cuvântului, fie prin materia primă de formare a acestuia – elementele paraverbale. Prin includerea acestora în categoria elementelor nonverbale, se observă una dintre funcțiile comunicării nonverbale prin care se semnalează atitudinile pe care Michael Argyle le conceptualizează pe două axe: axa dominantă/ supunere și axa atracție/ respingere⁶³. Clarificarea și asumarea în funcție de situație, rol, relație și tip de atitudine va conduce spre o identificare mai precisă a actorului cu personajul, o comunicare vie și eficientă în care elementele implicate au o origine lăuntrică, dar și spre un nivel ridicat de empatie, respectiv identificare, regăsire din partea spectatorului în personaj. Totodată, aceste noțiuni pot reprezenta un punct de plecare în procesul de creație spre obținerea adevărului și a firescului scenic.

4.4.2. Dimensiunile personalității

În procesul de identificare și studiere a conceptului de personalitate se remarcă „trei componente, mai bine zis, modalități care se întrepătrund: Temperamentul – Aptitudinile – Caracterul”⁶⁴.

Temperamentul este perceput ca fiind „latura dinamico-energetică a personalității”⁶⁵, prin care se poate înțelege felul

61. *Ibidem*.

62. *Ibidem*, p. 181.

63. V. Loredana Ivan, *op. cit.*, p. 79.

64. Tiberiu Buzdugan, *op. cit.*, p. 158.

65. *Ibidem*, p. 160.

de a fi al ființei umane. Poate fi considerat un factor decisiv în conturarea personajului și a modului de a se manifesta, deoarece acesta reprezintă acea valență a personalității care surprinde „stilul, forma, modul de a fi și a se comporta”⁶⁶. Spre deosebire de celelalte două dimensiuni ale personalității, temperamentul este considerat „latura personalității cea mai ușor și repede constatabilă”⁶⁷.

Aptitudinile surprind „latura instrumental-operațională a personalității”⁶⁸ și pun în valoare „ce poate individul, nu ce știe el (unii au multe cunoștințe, dar nu sunt în măsură să opereze cu ele)”⁶⁹.

Caracterul reprezintă „nucleul personalității// – exprimă prima parte profund individuală// – exprimă valoarea morală personală// – reprezintă conținutul esențial al personalității (nu forma, ca temperamentul)// – influențează puternic celelalte două componente (temperamentul și aptitudinile) și le valorifică”⁷⁰. Prin asumarea trăsăturilor de caracter și a atitudinilor specifice personajului forma susținută prin temperament capătă, consecutiv, fond, apropiindu-ne de consolidarea unei noi identități specifice, conturată, desigur, prin intermediul celor trei dimensiuni ce definesc personalitatea. În definirea caracterului există o serie de elemente cheie care îl domină: „afectivitatea, orientările intelectuale și voința”⁷¹.

4.4.3. Coordonare și reprezentare: temperament – vorbire

Obținerea cuvântului viu se bazează pe înmagazinarea lăuntrică a stărilor și sentimentelor. Conținutul interior necesar fiecărei valențe afective valorifică expresia. Dincolo de acest fundament interior, este nevoie de o precizie în codarea elementelor de expresie, precizie ce se remarcă

66. *Ibidem*.

67. *Ibidem*.

68. *Ibidem*, p. 169.

69. *Ibidem*.

70. *Ibidem*, p. 180.

71. *Ibidem*, p. 177.

și în cazul decodării, asigurându-se, astfel, un echilibru și un control între interiorizare și exteriorizare, între formă și esență. Se poate discuta de un stil, de un mod specific fiecărei amprente afective de a se ilustra prin intermediul instrumentelor de exteriorizare. Componenta afectivă devine, sub influența unui gând, un declanșator care pune în acțiune în mod organic comportamentul expresiv, realizându-se o armonie, o unitate și o validare în rândul ansamblului de elemente exterioare.

Acest mecanism de codare exterioară sub amprentă și susținere lăuntrică se poate utiliza și în cazul personalității care asigură generatorul central în manifestările exterioare ale personajului. Acest generator susține coordonarea și controlul asumat interior, pe baza cărora se vor desfășura elementele de expresie sub forma reprezentărilor.

Pregătirea laboratorului intrinsec și necesar actului vorbirii, astfel încât prin intermediul acestuia să se furnizeze și conținut despre fundamentul uman, presupune asumarea personalității specifice personajului. Definirea și însușirea acesteia se poate realiza prin componentele caracteristice, pornind de la textul dramatic (caracterizare directă, evoluția personajului, modul de a reacționa, relaționa, interacționa și acționa în situațiile date, rolurile și statusul pe care le prezintă), dar și sub influența indicațiilor regizorale și prin încadrarea personajului în decursul întregii creații teatrale. Astfel, se pot stabili însușirile definitorii de caracter și atitudinile specifice, aptitudinile dominante și nivelul de inteligență (inteligența tratată ca „aptitudine generală”⁷²).

Temperamentul joacă un rol important în procesul vorbirii, definind natura umană, sugerând un mod de a fi, de a gândi, de a simți, de a filtra lumea exterioară, de a relaționa, de a acționa și de a se exterioriza. Având capacitatea de a atribui ființei umane un stil, un mod de a se manifesta, temperamentul este cel care controlează prin caracteristicile sale instrumentele de exprimare și modul de afirmare a acestora.

72. *Ibidem*, p. 172.

Stilul pe care îl propune temperamentul se impune și în stilul de a vorbi, apropiindu-ne astfel de acel *cuvânt specific*, care prin intermediul elementelor vocalice constituente aparține personajului. Paralela dintre a fi și a vorbi surprinsă în această manieră poate fi susținută de ideea că „«stilul este omul însuși»”⁷³. Din perspectivă generală, „stilul reprezintă variabila cognitivă, afectivă, comportamentală, aferentă procesului de comunicare”⁷⁴.

În cadrul comunicării se identifică o succesiune de stiluri specifice fiecărui act de comunicare în funcție de contextul situațional, participanți, relație și alte condiții care caracterizează actul în sine. Amintim, dintre acestea, stilul neutru, familiar, solemn, beletristic, științific, administrativ, publicistic, de comunicare managerială, emotiv, director, flexibil, reflexiv, îndatoritor⁷⁵. În perspectiva cercetătorului Martin Joos există cinci nivele ale comunicării orale: stilul ce definește formele de comunicare necooperante, stilul formal, stilul consultativ, stilul ocazional, stilul intim⁷⁶. Dincolo de categoria în care stilul se poate încadra, acesta trebuie să respecte atât o serie de însușiri generale – *claritatea, corectitudinea, proprietatea, puritatea, precizia, concizia* –, cât și o serie de atribute particulare – *naturalitatea, demnitatea, armonia, finețea*⁷⁷. Aceste calități sunt absolut necesare în actul vorbirii actorului, indiferent de personajul interpretat, și ar putea fi considerate caracteristicile stilului scenic.

Amprenta fundamentului uman și oglindirea acestuia în vorbire, implicit în stilul caracteristic, sunt confirmate de ideea că „fiecărui individ îi este caracteristic un anumit mod de exprimare, un anumit stil, care poartă pecetea propriei personalități, a culturii, a temperamentului și a mediului social în care acesta trăiește”⁷⁸. În continuarea ideii de mod

73. *Ibidem*, p. 175.

74. Irena Chiru, *Comunicarea interpersonală*, București, Editura Tritonic, 2009, p. 45.

75. *Ibidem*, pp. 45-47.

76. *Apud* Irina Stănciugelu, Raluca Tudor, Adriana Tran, Vasile Tran, *op. cit.*, pp. 173-174.

77. *V. ibidem*, pp. 176-177.

78. *Ibidem*, p. 175.

de exprimare, putem ține cont în vorbirea personajului și de ceea ce exprimă. Există patru tipuri diferite de exprimare: observații, gânduri, sentimente și nevoi. Încadrarea într-una din aceste categorii poate aduce actului verbal o nouă și inedită serie de atribute, deoarece „[f]iecare categorie necesită un stil de exprimare diferit”⁷⁹. Din conținutul mesajului verbal putem stabili stilul de exprimare, deoarece fiecare clasă în parte presupune „deseori un vocabular specific”⁸⁰.

Stilul impus de temperament conferă calitatea de recunoscutibil în identificarea personajului și încadrarea acestuia într-o tipologie și stabilește o serie de gesturi, atitudini corporale și elemente paraverbale și extraverbale definitorii. Totodată, el surprinde și o serie de însușiri umane clasificate în puncte tari și puncte slabe care vor armoniza prin asumare și forjare interioară forma manifestată prin comportamentul expresiv. Temperamentul indică și nivelul de energie al individului.

În definirea și conturarea unui stil specific personajului, bazat pe temperamentul acestuia, se poate apela la cele patru tipuri de temperament. Acestea însumează așa-numitele „portrete temperamentale”⁸¹ (coleric, flegmatic, sangvinic, melancolic), care prezintă pentru fiecare tip în parte un ansamblu de „particularități psihologice ale temperamentelor”⁸². De asemenea, „nu există tipuri temperamentale în stare pură”⁸³, ci „o combinație individuală a celor patru temperamente de bază”⁸⁴. În perspectiva lui Carl Jung, tipurile se împart în introvertit, „orientat predominant spre lumea internă”⁸⁵, și extravertit, „orientat predominant spre lumea externă”⁸⁶. H. J. Eysenck demonstrează că flegmaticii

79. Matthew McKay, Martha Davis, Patrick Fanning, *op. cit.*, p. 53.

80. *Ibidem*.

81. Tiberiu Buzdugan, *op. cit.*, p. 164.

82. *Ibidem*, p. 162.

83. Irena Chiru, *op. cit.*, p. 42.

84. Florence Litauer, *Personalitate plus: Cum să-i înțelegi pe ceilalți înțelegându-te pe tine însuți*, București, Editura Business Tech International Press, 2004, trad. Anca Florina Sirbu, p. 12.

85. Tiberiu Buzdugan, *op. cit.*, p. 162.

86. *Ibidem*.

și melancolicii sunt introvertiți, pe când colericii și sangvinicii sunt extravertiți⁸⁷.

În altă ordine de idei, fiecare personaj tratat ca o ființă umană posedă o personalitate unică și o îmbinare a tipurilor de temperament. Unicitatea personalității este reprezentată la nivel exterior de unicitatea vocii, existând „o amprentă vocală unică”⁸⁸. Esențială este găsirea celui recognoscibil și general valabil, deoarece „elementele prin care poate fi influențat auditoriul rămân fundamental aceleași”⁸⁹.

Prin filtrarea interioară a unei succesiuni de „însușiri psihocomportamentale: energic, calm, agitat, rezistent etc.”⁹⁰, actorul își asumă personalitatea aferentă personajului cu care se identifică. Pe baza acestor caracteristici, el dobândește măsură și exactitate în alegerea și stăpânirea elementelor paraverbale specifice care însumează mesajul paraverbal. Importanța fundamentării lăuntrice a formei paraverbale și verbale îi oferă spectatorului posibilitatea de a se identifica cu personajul și, totodată, de a empatiza cu acesta, producându-se în felul acesta raportul firesc, organic și veridic dintre comportamentul expresiv și asumarea interioară. Totodată, cuvântul va fi validat de întregul ansamblu de elemente de expresivitate prin prisma acestei unice gestionări lăuntrice.

Trecerea de la cuvântul scris la cel rostit, respectiv de la comunicarea scrisă la cea orală, oferă o importanță deosebită elementelor ce însoțesc cuvântul, deoarece fenomenul comunicării orale este considerată „sensibil mai bogat și mai complex, datorită factorilor extra- și paralingvistici și a influenței decise a cadrului situațional”⁹¹. Aportul instrumentelor paraverbale, dincolo de acela de a alcătui forma cuvântului și de a susține intenția mesajului verbal, este de a transmite mesajul paraverbal. Acesta „nu pare a fi adresat atât rațiunii și conștiinței, cât și inteligenței emoționale”⁹². Astfel, tipul acesta de

87. V. *ibidem*.

88. Ștefan Prutianu, *op. cit.*, p. 15.

89. *Ibidem*.

90. Tiberiu Buzdugan, *op. cit.*, p. 160.

91. Irina Stănciugelu, Raluca Tudor, Adriana Tran, Vasile Tran, *op. cit.*, p. 173.

92. Ștefan Prutianu, *op. cit.*, p. 14.

mesaj este cel care îi conferă vorbirii puterea de a influența prin semnificațiile pe care le transmite prin varietatea vocală. Reglarea, disponibilitatea, antrenarea elementelor paraverbale și susținerea interioară a acestora devine indispensabilă artistului dramatic, deoarece mesajul verbal „empatizează, încurajează, intimidează, menține presiunea, controlul, obține autoritatea, aprobarea sau refuzul cu mai mare ușurință decât cel verbal”⁹³. Înmagazinarea interioară și controlul tehnic asupra acestor elemente vocale îi va oferi posibilitatea actorului de a exprima cu exactitate ceea ce se petrece în interiorul său, obținând un echilibru între codarea interioară, codarea exterioară și decodarea din partea receptorului.

Vorbirea scenică devine, astfel, o exteriorizare, o exprimare a unei necesități și a unei noi identități, depășind nivelul de pronunție frumos executată și devenind o oglindă a unui conținut lăuntric bine descifrat și asumat. Totodată, aceasta ajunge la nivelul autentic prin confirmarea și validarea primită din partea celorlalte elemente de expresie. Cuvântul capătă, așadar, un fundament cognitiv, afectiv, comportamental și reușește să transmită mai mult decât un ansamblu de sunete. Obținem astfel o vorbire firească, vie, autentică, organică, specifică, recognoscibilă și care accesează și mobilizează universul lăuntric al spectatorului.

Asumarea⁹⁴ și manifestarea interioară a diferitelor valențe afective și a diverselor tipologii umane oferă artistului dramatic o deschidere spre cunoașterea de sine prin reglarea emoțiilor, deoarece „[a] crea este privit ca o oportunitate de exprimare de sine într-un mod imaginativ, spontan, o experiență ce poate conduce, în timp, la o împlinire a personalității, la reparații emoționale și transformare”⁹⁵.

93. *Ibidem*.

94. Menționăm că informațiile cuprinse în acest capitol au fost publicate în articolul „Cuvântul rostit de actor. De la cuvântul scris la cuvântul rostit”, în revista *Cercetări teatrale*, nr. 1 (3), 2021 – <http://uartpress.ro/journals/index.php/cercetariteatrale/issue/view/17>.

95. Theodora Chandrinou, „Terapia în artă – coordonate generale”, în Marinela Rusu (coord.), *Manifestarea și auto-reglarea emoțiilor*, Iași, Editura Ars Longa, 2013, p. 143.

CAPITOLUL 5

CUVÂNTUL ANIMAT. VORBIREA ÎN TEATRUL PENTRU COPII

Teatrul de copii poate fi tratat drept o formă de educare, de dezvoltare personală, de dezvoltare a imaginației, de consolidare a ideii de bine și rău generic. Ca orice formă teatrală, el își propune să transmită mesajul prin frumusețea, diversitatea și expresivitatea instrumentelor implicate. Teatrul pentru copii sau de păpuși este subordonat unui tip de teatru mai vast ca forme, teatrul de animație, și care poate viza și publicul adult.

În capitolul II am semnalat importanța inteligibilității cuvântului rostit în această categorie teatrală și necesitatea pregătirii tehnice vocale și verbale în contextul unui alt tip de public. De această dată, vom căuta specificitatea acestui cuvânt pe care l-am numit „animat“, plecând nu doar de la tipologia teatrală, ci mai ales de la *însuflețirea* prin joc a formei sonore a acestuia. Vom căuta să descifrăm procesul prin care actorul păpușar ajunge la rostirea expresivă a acestui cuvânt în contextul unui limbaj bazat pe alte mecanisme și mijloace de reprezentare scenică.

5.1. Considerații generale – limbaj păpușăresc

Prin teatrul de animație se înțelege „ideea de a anima un obiect“¹. Astfel, acest teatru își propune un limbaj specific de comunicare artistică, plecând de la *însuflețirea* unui obiect. Este vorba de o premisă ce îi conferă limbajului păpușăresc unicitate, prezentând o serie de elemente specifice atât la nivel de scenariu, subiect și personaje, cât și la nivel de interpretare.

1. Raluca Bujoreanu, *Autonomia limbajului păpușăresc*, Iași, Editura Artes, 2008, p. 50.

Animarea, „limba vorbită» a teatrului de animație, ca modalitate de exprimare artistică, începe de la o *idee* despre ceva profund uman și general valabil și se finalizează cu o *imagine scenică vie*”². Această înclinare a teatrului de animație spre vizual însuflețit, pus în mișcare, este susținută și în următoarea definiție, aplicată la limbajul teatral: „un limbaj poetic vizual, cu preponderență gestual și de mișcare a obiectelor însuflețite, cu mijloacele povestirii lirice și dramatice, prin mijloacele satirei, parodiei, comediei”³. Prin implicarea mijloacelor ce aparțin diferitelor tipologii artistice, arta animației poate fi considerată drept una sincretică.

Diferențierea teatrului dramatic de cel de animație poate fi realizată fie pe criteriul tipului de realitate, fie pe baza instrumentului artistic prin care aceasta din urmă este reprezentată. Dacă în cazul teatrului dramatic putem discuta despre o realitate umană, teatrul de animație „nu-și propune să descrie realitatea omenească”⁴. Se discută, în acest sens, în arta animației de o realitate ideală, reprezentată de însăși arta ca un ansamblu al tuturor operelor artistice păpușărești, de o realitate concretă înfățișată în creația spectacologică⁵. În cazul mijlocului artistic, teatrul dramatic utilizează detaliul și, astfel, realitatea apare sub amprenta descrierii, pe când cel de animație apelează la sugestie în reprezentarea acesteia⁶.

Un rol decisiv în procesul de creație subordonat acestor forme de teatru este prezența ludicului. Se poate discuta chiar despre o dominanță a ludicului⁷ și, în consecință, „spectacolele păpușărești se înfiripă *din joc* și *ca joc*”⁸.

2. *Ibidem*, p. 47.

3. Natalia Dănăilă, *Magia lumii de spectacol*, Iași, Editura Junimea, 2003, p. 202.

4. Émile Faguet, *Drama antică. Drama modernă*, București, Editura Enciclopedică Română, 1971, trad. Crina Cosoveanu, p. 42.

5. V. Raluca Bujoreanu, *op. cit.*, p. 34.

6. V. *ibidem*, p. 20.

7. V. *ibidem*, p. 18.

8. *Ibidem*, p. 146.

5.2. Actorul. Păpușa. Vorbirea

Păpușa este cea care ține locul actorului dramatic și surprinde înfățișarea personajului. Mai mult decât atât, „păpușa trebuie înțeleasă ca o mască pe care actorul dramatic o scoate de pe chipul și de pe trupul său, căreia «îi împrumută» sufletul, vocea, gândirea”⁹. Astfel, se poate presupune un transfer între actorul păpușar și personaj. Dincolo de stilul metaforic al prezentării acestuia, se poate discuta despre codarea necesară artistului pentru a putea da viață obiectului animat, respectiv păpușii.

Pornind de la acest transfer, putem decupa două abordări fundamentale în interpretarea caracterului în contextul acestui tip teatral. Cea dintâi abordare pornește de la ideea de suflet, voce, gândire. Vocea poate fi considerată în interpretarea păpușărească singurul element viu prin care actorul se exprimă scenic. Discutăm despre o punere *în umbră* a actorului tocmai din dorința de a transmite exclusiv prin obiectul animat. O premisă care poate motiva ideea aceasta de punere în lumină a păpușii, folosindu-se, de regulă, un costum negru pentru actor, mănuși și cagulă, este aceea de a nu periclita disponibilitățile de expresie ale păpușii, considerate *sărace* tocmai în perspectiva unui obiect care trebuie să fie tratat și receptat prin prisma comportamentului asemănător uman. În acest sens, apariția unui element non-verbal al actorului va capta atenția mai mult decât păpușa. Astfel, vocea are sarcina de a comunica elemente ce țin de starea emoțională a acesteia și de a defini o amprentă vocală care să caracterizeze tipologia umană propusă interpretării. Până în acest punct, nu putem considera discrepant traseul folosit în culoarea vocală care însoțește cuvântul rostit.

O a doua abordare a transferului ne îndreaptă atenția spre ideea de mască. Maska reprezintă un alt model de obiect ce poate fi animat în acest stil de teatru. Utilizarea măștii în procesul de transfer poate fi definită, de asemenea, în două

9. *Ibidem*, p. 42.

moduri ce invită spre alte două elemente cheie specifice limbajului păpușăresc, și vom urmări consecința acestora asupra vorbirii. Într-o primă instanță, ideea de transfer a unor elemente de ordin lăuntric sau expresiv, văzută ca o mască pe care o oferă artistul păpușii, poate fi interpretată ca o preluare a expresivității vii și flexibile. Altfel spus, actorul poate avea în vedere o comprimare a elementelor expresive specifice actoricești în economia instrumentelor păpușărești. Expresivitatea actorului trebuie să transmită, chiar dacă nu e supusă receptării. Demersul de față explică comprimarea și, astfel, există posibilitatea transmiterii semnelor mimice prin componenta nonverbală. Vocea este cea prin care se va coda și atitudinea facială a actorului, tocmai în ideea comunicării elementului cognitiv și a nuanței afective. O a doua ipoteză cu privire la mască, ipostaza caricaturală, aduce în discuție un reper în identificare. Plecând de la decodarea aspectului fizic al păpușii, a expresivității faciale surprinse, sigur, sub amprenta codării originare din scenariu, se ajunge la conturarea unei tipologii. Decodarea la nivel facial a caracterului uman propus poate reprezenta un punct de plecare în creionarea personajului la nivel de elemente paraverbale.

Personajele ipostaziate scenic prin intermediul păpușii propun o abordare mai aprofundată legată de conturarea unei tipologii. Atât la nivel de transmitere a stării emoționale, cât și la nivel de tipologie și caracteristici care o definesc, se propune o ilustrare, o sugerare a acestora, mai exact, o accentuare. În plus, tipologiile în teatrul de animație dețin o „valoare arhetipală”. În cazul teatrului pentru copii, această coordonată poate fi justificată prin specificul publicului vizat.

În perspectiva creionării unui specific în vorbirea teatrului pentru copii, ne vom baza atât pe elemente definitorii ale limbajului teatral, căruia i se subordonează, cât și pe o radiografiere de tip psihologic a caracteristicilor tipului de public căruia i se adresează.

Actorul păpușar țintește în actul creației o altă gestionare a elementelor de expresie. Prin codarea interioară se poate observa în cazul păpușarului o coordonare între

propriile sale instrumente și cele ale obiectului animat. Gestul este redat, fără îndoială, prin personajul păpușă.

În studiile de specialitate este menționat termenul de „vorbire păpușărească”¹⁰. Un prim aspect definitoriu este promovarea limbii literare române, în contextul în care copilul se află la vârsta la care se fundamentează limba și limbajul¹¹. Recomandăm, contextual, o atenție sporită la stăpânirea armonioasă a cuvântului, a vocii, a gestului, a reacției.

Se poate discuta în cazul copilului despre o substituie a acțiunilor tangibile cu unele simbolice¹². Plecând de la acest aspect, se poate discuta despre sugestia utilizată ca instrument artistic. În cazul vorbirii, vocea este cea care sugerează, prin componentele sale constitutive. Specificul vocal al personalității personajului și al trăirii acestuia necesită o subliniere, o accentuare, fapt pentru care discutăm de necesitatea unei disponibilități și a unei versatilități vocale. Conturul vocal al personajului trebuie să permită caracterului interpretat o încadrare într-un tipar uman, sesizând în decodarea spectatorului nevoia unei clasificări¹³.

Expresivitatea vocală, prin procesare lăuntrică, implică, astfel, o tehnică vocală care să prezinte siguranță și exactitate. Mai mult decât atât, se discută despre o înclinație a copilului către desen¹⁴. Această preocupare spre vizual îi solicită vocii o capacitate de a ilustra prin nuanțele sale, astfel încât cuvântul, prin rostire, să transmită imagini vizuale. În fine, putem considera cuvântul animat un cuvânt care prin sonoritate poate fi transpus în plan vizual.

Prin introducerea în vorbire a unei accentuări a însușirilor vocale, vorbirea păpușărească poate fi considerată exagerată. Avem de-a face cu o concentrare și cu o substituie în codarea expresiei cuvântului și a vocii. Totodată, în viziunea publicului de teatru pentru copii, se impune ideea de ritm, care vine tocmai în întâmpinarea ludicului care îl generează și, totodată,

10. *Ibidem*.

11. Tiberiu Buzdugan, *op. cit.*, p. 51.

12. *Ibidem*.

13. *Ibidem*.

14. *Ibidem*.

în întâmpinarea acestui tip de public. Se poate observa, în continuarea acestui aspect, un alt tip de energie față de cea specifică teatrului dramatic, tocmai pentru a menține atenția copilului și a menține vie joaca specifică teatrului pentru copii.

Vocea poate fi privită ca *un alt nume care i se dă unei realități*. Procesul de căutare vocală reprezintă o provocare cu fiecare personaj propus. Vocea poate să transforme obiectul animat într-un personaj ușor recognoscibil. Pe lângă amprentele vocale necesare reprezentării fiecărei tipologii, se caută, însă, o notă vocală proprie fiecărui personaj în parte. În sensul acesta, actorul păpușar poate interpreta pe parcursul aceleiași reprezentații scenice mai multe personaje diferite. Se poate sublinia importanța asumării interioare, decuparea și apelarea imediată a altor conotații vocale. În ceea ce privește cuvântul, putem menționa o filtrare logică a acestuia, care menține vie ascultarea și permite înțelegerea, iar orice accident în rostirea acestuia poate duce la pierderea controlului asupra transducerii mesajului și, implicit, a atenției. Se poate discuta despre depășirea unui nivel de relatare, încercându-se o joacă credibilă și identificabilă a sunetelor care îl alcătuiesc. Capacitățile vocale sunt cele care valorifică mesajul codat în cuvinte, iar lipsa acestora duce la o emisie sonoră fadă.

Chiar dacă am punctat predispoziția copilului de a fi mai atent la componenta vizuală și la cea motrice, vocea rămâne esențială atât în menținerea atenției, cât și în producerea cuvântului și în transmiterea conținutului codat.

Un alt element decisiv în comunicarea prin intermediul păpușii este mișcarea necesară pentru a arăta care dintre personaje vorbește. E nevoie aici de o coordonare între mișcările capului păpușii, cuvânt și voce, mișcări ce pot sugera faptul că păpușa vorbește, ascultă, reacționează sau gândește.

Vorbirea păpușarească își propune ca personajul păpușă să trăiască, să fie viu. Cuvintele personajului nu trebuie să rămână doar ale mânuitorului. Nu în ultimul rând, se poate recomanda o mobilare interioară care să pună în mișcare păpușa și să însuflețească cuvântul.

CAPITOLUL 6

CUVÂNTUL CONECTAT

6.1. Noțiuni introductive

Radiografiind capitolele anterioare, se poate discuta despre cuvânt ca despre un mijloc de caracterizare a rezonanțelor lăuntrice. Putem astfel distinge un înveliș sonor semnificativ, care *se însuflețește, se fințează* și capătă *identitate*. Astfel, prin asumare interioară se poate rosti un cuvânt perfecționat sonor și estetic care, prin intermediul elementelor paraverbale, capătă coordonate raționale, logice, afective și, totodată, specificitate. Putem semnala existența unui cuvânt organic, viu, veridic, convingător și care poate invita prin rostire la identificare și empatie.

Prin definirea și mobilizarea unicei coordonări care, pe de o parte, pune *în mișcare* instrumentele și, pe de altă parte, le conferă valoare expresivă, se dobândește un parcurs prin care instrumentul vocal capătă atât rezonanțe și adevăr lăuntric, cât și susținere și validare din partea componentei vocalice. Aceasta îi permite cuvântului să transmită valențe raționale, afective și particularități corespunzătoare personajului interpretat. Sub amprenta tipului de pregătire propus, se pot observa, însă, discrepanțe în decodarea întregului mesaj pe care îl transmite actorul. Este un caz concret care a invitat la o explorare mai detaliată a universului lăuntric creator și a preciziei reprezentării acestuia la nivel expresiv. Studentul ajunge la o vorbire care depășește nivelul de sunet, devenind credibilă, firească și bine interiorizată. În contextul unei perspective de ansamblu a elementelor de expresie, se observă o confirmare optimă și eficientă în expresivitatea cuvântului oferită de elementele vocale. Problema apare, în schimb, la nivelul expresivității gestuale, ce alterează, desigur, mesajul deopotrivă vocal și verbal. Discutăm, mai exact, despre

interpretarea unui monolog de către un student, extras din *Ursul* de Anton Pavlovici Cehov. Alegerea textului a avut ca scop, pe lângă asumarea mecanismului de interiorizare necesar vorbirii, abordarea unei tipologii temperamentale (colerice), fiind vorba aici despre un student destul de plat în exprimare și expresivitate. Calmul său specific și lipsa vitalității nu îi permiteau acestuia să își valorifice instrumentele care, prin șlefuire tehnică, prezentau, desigur, unicitate, dar și o disponibilitate vocalică peste nivelul mediu. Prin repetiții în cadrul laboratorului de lucru, studentul respectiv a ajuns să redea stilul corespunzător tipologiei propuse și stările afective propuse de situația scenică. Prin implicare lăuntrică, s-a ajuns la un echilibru între interiorizare și expresivitate. Mâinile, însă, erau extern de relaxate și pozau frecvent în gesturi paralele. Chiar dacă nivelul căutat al cuvântului era prezent, aceste gesturi îi riscau receptarea și îi compromiteau esența bine filtrată lăuntric, privind „gesticulația [ca] o vorbire mută”¹. Și la nivelul posturii se putea observa o relaxare nefirească pentru coordonatele afective și fundamentul uman reprezentat. Prin indicații și observații, atenția lui s-a mutat asupra acestora în detrimentul vorbirii. Precizăm faptul că vorbirea studentului devenise vorbirea personajului cu toate implicațiile lăuntrice asumate și înmagazinate, depășind nivelul de formă fără conținut și oferindu-i receptorului posibilitatea de a empatiza. Se observă, în cazuri similare, o discrepanță între intenție și exprimarea acesteia.

Sunt cazuri în care se identifică prezența unei poluări la nivelul de formă sonoră a cuvântului prin dicție defectuoasă sau voce în care se simt nesiguranțe, ezitări sau o respirație artificială combinată cu cea dobândită pe cale tehnică, situații în care se aplică binecunoscuta sintagmă: „a interpretat bine, dar a avut emoții”.

Putem considera drept imposibilă separarea totală a cuvântului de celelalte elemente în procesul de comunicare

1. Andrea Perrucci, *Despre arta reprezentației dinainte gândite și despre improvizatie*, București, Editura Meridiane, 1982, trad. Olga Mărculescu, p. 96.

scenică. Chiar și în cazul teatrului radiofonic, când atenția și întreaga interpretare se bazează pe cuvântul rostit, se încearcă pe fundalul sonor – prin combinarea cu elemente sonore care sugerează spațiul de joc, acțiunea, efectul acesteia și al gestului – o comprimare, după cum aminteam și în vorbirea teatrului pentru copii, în care se codează mai mult, mai precis și mai colorat sonor în expresia vocală și, implicit, în cea a cuvântului. Putem discuta despre o nuanță ilustrativă în exprimarea verbo-vocală printr-o capacitate de a reda prin cuvântul rostit imagini artistice în plan vizual.

Relația dintre gest și voce rămâne esențială în stabilirea unui raport funcțional între gest și cuvânt. Andrea Perrucci discută despre acest lucru în contextul unei radiografieri a începuturilor conștientizării elementelor de expresie plecând de la oratorie:

„Trebuie așadar, vocii să-i urmeze Gestul, dar trebuie să iasă și să fie unite la vreme, și Gestul să asculte de Voce, ca nimic de prisos să nu existe; de aceea Cesar Augustus îl îndeamnă pe Tiberius ca vorbind să folosească nu atât gura, cât mâinile; nu trebuie însă mâinile să stea în trândăvie, ci să fie folosite într-atât, cât să poată sluji ca să tălmăcească ideile, și ca să facă întru totul adevărat ca să tălmăcească ideile, și ca să facă întru totul adevărat ceea ce exprimă Vocea; și dacă și Chilon zicea că în vorbire nu trebuie să se întrebuințeze mâinile, fiind asta un lucru de prostănie, să-i fie înțeleasă spusa bine; el vorbește de cumpănire, adică, să nu se miște prea mult.”²

Se discută în acest context despre o măsură în completarea și folosirea elementelor nonverbale la nivel de manifestare fizică. Totodată, se face trimitere spre ideea de unicatate în codare și coordonare lăuntrică a acestor instrumente.

Impedimentul întâlnit în plan practic și ideea comprimării ne îndreaptă atenția spre comunicarea nonverbală, de altfel, inseparabilă de cea verbală. Vocea, respectiv cuvântul

2. *Ibidem.*

pot fi privite ca un tot unitar. Chiar dacă în comunicarea interpersonală uzuală se poate constata o separare în decodare a elementelor care produc neînțelegeri sau se rezumă la valorizări ale mesajului verbal în detrimentul celorlalte componente, în cazul actorului se observă o problemă acută în gestionarea gestului, întrebarea „ce să fac cu mâinile?” reprezentând una frecventă și cu istoric.

În acest context, vom căuta să descifrăm disfuncționalitățile apărute în procesul de validare, echilibrare și armonizare a elementelor expresive de reprezentare care însoțesc cuvântul. Această incursiune nu propune o îndepărtare de la cuvânt și rostirea sau rostuirea lui scenică. În planul scenic, precum și în cel al procesului de comunicare întâlnit în cotidian, un gest, o privire, o expresie facială, o lipsă de atenție de moment asupra posturii sau un derapaj vocal pot dărâma un cuvânt care nu este, atenție, doar pronunțat, ci vine ca o necesitate de manifestare a laboratorului interior de creație. Astfel, în ideea eliminării sau ameliorării ipostazelor nonverbale care alterează decodarea, debusolează receptorul sau conduc spre pierderea atenției, vom încerca să deslușim conceptul de paternitate a codării și de unitate a decodării. În acest caz, ne interesează gestionarea interiorizării care conduce mijloacele de expresie și contextul în care aceasta transmite semne sau semnale care sunt suplimentare celor codate.

6.2. Verbal și nonverbal

Universalitatea expresivității elementelor nonverbale este sesizată de Charles Darwin, care consideră că „aceeași stare psihică este exprimată în toată lumea cu o uniformitate remarcabilă, o dovadă a strânsei asemănări a structurii corporale și a dispoziției mintale a tuturor raselor omenești”³.

Comunicarea verbală se bazează pe transmiterea unor semne și semnale atât prin cuvântul însuși, cât și

3. *Apud* Septimiu Chelcea, Loredana Ivan, Adina Chelcea, *op. cit.*, p. 23.

prin sunetele prin care se formează acesta. Conceptul de semn „are asociat un concept referitor la realitatea exterioară. Sunetele ce se aud când cineva pronunță cuvântul «promisiune» (sau literele așternute pe hârtie) semnifică o obligație morală asumată”⁴. În ceea ce privește componenta nonverbală, ea poate fi definită ca fiind „interacțiunea umană bazată pe transmiterea de semnale prin prezența fizică și/ sau prin comportamentele indivizilor într-o situație socio-culturală determinată”⁵. Astfel, adaptarea elementelor nonverbale la situația scenică și la comportamentul corespunzător personajului reprezintă un reper în alegerea și manifestarea acestora.

Componenta nonverbală include o gamă variată de instrumente care definesc prezența scenică a personajului. Culoarea costumului îmbrăcat de actor, care prin ceea ce transmite vine să completeze și să se contopească cu interpretarea caracterului dramatic, chiar și o simplă ridicare de sprânceană reprezintă elemente care au o putere și o valoare expresivă mai mare decât cea a cuvântului. Valoarea cuvântului provine nu numai din esențializarea lui prin filtrare lăuntrică, ci și din acordarea cu tot ce însumează comunicarea nonverbală. Prin capacitatea sa de a transmite emoțiile emițătorului, cuvântul rostit depășește nivelul de sunet, respectiv semn, atât prin sincronizare și confirmare cu partea nonverbală, cât și prin consolidarea sonoră bazată pe elementele vocalice.

Una dintre primele clasificări ale structurii elementelor comunicării nonverbale datează din anul 1956 și a fost consemnată de J. Ruesch și W. Kees; ea prezintă dintr-o perspectivă mai vastă și diversificată căile specifice acestui tip comunicațional:

- „a) limbajul semnelor (*sign language*), incluzând gesturile;
- b) limbajul acțiunilor (*action language*) incluzând

4. *Ibidem*, p. 30.

5. *Ibidem*.

mișcările corpului implicate în diferite activități (de exemplu, hrănirea, alergarea);

c) limbajul obiectelor (*object language*), care încorporează dispunerea intenționată sau neintenționată a obiectelor în spațiu în vederea utilizării lor.⁶

Ruesch și Kees nu discută, în schimb, despre existența paralimbajului și a cronemicii⁷. Cu toate acestea, pentru înțelegerea comunicării întregului produs scenic, această delimitare susține importanța fiecărui element folosit (aspecte ce țin de scenografie, de exemplu), cu precizarea că acestea intră în categoria aspectelor de reprezentare implicate din comunicarea intenționată, fiecare element scenic fiind propus cu intenția de a fi folosit în acțiune sau cu scopul de a se încadra în mesajul global de comunicare scenică.

În ceea ce privește artistul dramatic, sunt elementare în transmiterea „kinezică“, respectiv în limbajul corporal, „oculezica“, „vocalica“, „proxemica“, „cronemica“. Limbajul corporal implică ipostazele trupului pus în mișcare, expresivitatea feței, oculezica implică privirea, proxemica se referă la spațiu și utilizarea acestuia, iar cronemica la timp, perceperea acestuia și folosirea lui⁸.

Prin aducerea în scenă a unor ticuri personale ale actorului sau prin prezentarea unor gesturi, mișcări sau expresii faciale se poate ajunge la o nedecodificare, echivalentă unui cuvânt neinteligibil sau rostit în propria manieră. Astfel se discută despre „«utilizarea conștientă» a unor semne“⁹ și despre „mesaje nonverbale ce rămân nedecodificate și nu determină niciun fel de reacție“¹⁰. Dincolo de asumarea lăuntrică necesară în codarea mesajului verbal și în cazul celui nonverbal, acestea având o cauzalitate și o proveniență organică, putem discuta despre control continuu între intenție și ceea ce se receptează.

6. *Ibidem*, p. 40.

7. V. *ibidem*.

8. V. Septimiu Chelcea, Loredana Ivan, Adina Chelcea, *op. cit.*, p. 42.

9. Loredan Ivan, *op. cit.*, p. 77.

10. *Ibidem*, p. 76.

Chiar dacă vorbim de nenumărate repetiții ale gestului și ale cuvântului rostit, acestea au nevoie să prezinte „un echilibru dintre previzibil și imprevizibil”¹¹ și, totodată, prin conviețuirea lor în amplul proces de comunicare, trebuie să nu se suprapună (semn pe semn se anulează), evitând redundanța, „excesul de semne raportat la numărul minim necesar pentru transmiterea informațiilor în mod optim”¹².

6.3. Intenția și comunicarea neintenționată

În cazul comunicării verbale și a cuvântului memorat, intenția reprezintă un reper în definirea formei rostite a acestuia. În continuarea acestei presupozii, literatura de specialitate sugerează că „[î]nainte de a formula întrebarea «Ce spun?» sau «Cum spun?», un bun comunicator trebuie să se concentreze pe scop”¹³. Iată, așadar, după cum menționam în *Argument*, ca o metodă de lucru din practica actoricească, cele două întrebări care apar (*cum* să spun din punctul de vedere al pronunției prin coordonarea elementelor vocale și verbale și *cum* spun din punctul de vedere al unui cuvânt expresiv și pregătit pentru empatie) pot fi contopite prin afirmarea scopului bine înțeles, descifrat și asumat.

Ideea de codare la nivel de expresie sau la cel de înmagazinare lăuntrică susține, după cum am precizat și mai sus, conceptul de comunicare intenționată. Intenția și motivația scenică sunt instrumentele determinante ale codificării. Lipsa lor poate propune scenic un gest și un cuvânt care rămân la nivel de execuție ori sonoră, ori fizică. Se poate considera că fiecare creație scenică pornește de la intenționalitatea care materializează ceea ce se dorește a fi comunicat.

Dincolo de convergența elementelor utilizate în comunicare, putem discuta despre o capacitate a actorului de a se privi din afară, un control asupra impresiei create prin

11. *Ibidem*, p. 22.

12. *Ibidem*, p. 23.

13. Irina Stănciugelu, Raluca Tudor, Adriana Tran, Vasile Tran, *op. cit.*, p. 245.

expresie. Discrepanțele care pot apărea între impresie și expresie pot fi încadrate în comunicarea neintenționată.

Se poate discuta, de asemenea, și de o comunicare asimetrică, mai ales în cazul receptării creației actoricești, dacă considerăm că actorul apare ca într-o vitrină, fiecare instrument al acestuia fiind supus atenției spectatorului. Chiar dacă luăm în calcul acuratețea gândului și jocul conștient, acest tip de comunicare neintenționată apare „atât timp cât emițătorul este conștient doar de un flux informațional, iar interlocutorii săi analizează și fluxul informațional paralel”¹⁴.

În contextul în care definește comunicarea prin ideea de teatru, sociologul american Erving Goffman propune două tipuri de abordări ale expresiei:

„Expresivitatea individului (și ca atare, capacitatea sa de a crea impresii) pare să implice două tipuri de activitate semiotică radical diferită: expresia pe care o *dă* și expresia pe care o *transmite*. Prima se bazează pe simboluri verbale sau pe substitute ale acestora, folosite în mod declarat și exclusiv cu scopul de a transmite informația pe care el și ceilalți o atașează convențional acestor simboluri. Aceasta este comunicarea în sens tradițional și limitat. A doua activitate implică o gamă largă în acțiuni, pe care ceilalți le pot percepe ca simptomatice pentru actor, presupunerea lor fiind că acțiunea respectivă a fost efectuată pentru alte motive decât informațiile transmise astfel.”¹⁵

Din această perspectivă, putem discuta despre ceea ce se *dă* atunci când vorbim despre cuvânt și despre partea prin care se *transmit* elementele nonverbale. Astfel, legat de ceea ce se transmite se poate discuta de comunicarea neintenționată. În contextul în care considerăm acest tip de comunicare neintenționată ca fiind semnalată prin partea nonverbală, trebuie să ne întoarcem la acea unică coordonare. În

14. Loredan Ivan, *op. cit.*, p. 50.

15. Erving Goffman, *Viața cotidiană ca spectacol*, București, Editura Comunicare.ro, 2003, trad. Simona Drăgan și Laura Albulescu, p. 48.

definitiv, așa cum am notat mai devreme, prin nonverbal se transmit, alături de alte aspecte, emoțiile. Ne vom întoarce astfel la codarea interioară, constatând o codificare în afara celor intenționate la nivel de stare afectivă.

Dintr-o altă perspectivă, atenția cu privire la laboratorul lăuntric de codificare se îndreaptă către ideea de *control conștient*:

„Precizăm deosebirea dintre semnal și indiciu. Ambele au calitatea de a informa și, după cum ne-o demonstrează studiul comunicării nonverbale, adeseori aflăm mai multe lucruri de la și despre interlocutorul nostru prin indiciile ce scapă controlului conștient al emițătorului decât din semnalele pe care acesta le transmite cu bună știință.”¹⁶

Indiciul nonverbal transmis fără a fi conștient conduce spre conturarea ideii de comunicare neintenționată. În cazul actorului prezentat în debutul acestui capitol, chiar și conștient de ceea ce transmite, el nu a putut remedia problema expresivității. Ne putem continua astfel demersul plecând de la ideea de extra-codificare emoțională, de la control și lipsa acestuia și, pe cale conștientă, de la depistarea provenienței lăuntrice a expresiei oferite. Mai simplu spus, ne vom axa pe indiciul *de la și despre* actor.

Punctăm, însă, faptul că emoția decodată în plus față de cea codificată afectează și cuvântul, și expresia acestuia. În plus, se influențează prin componenta afectivă semnificația lui de sine stătătoare. Emoția va aduce modificări la nivel sonor, prin elementele paraverbale și, astfel, se va parazita mesajul verbal: „Deci nu-i niciun mister aici; cuvintele declanșează și generează emoții care influențează comportamentul”¹⁷. Totodată, „pragmatica și programarea neuro-lingvistică consideră cuvintele ca fiind instrumente ce acționează asupra minții și sufletului oamenilor. Ele nu

16. Apud Loredana Ivan, *op. cit.*, p. 29.

17. Ștefan Prutianu, *op. cit.*, p. 46.

mai sunt doar simple mijloace de a realiza comunicarea¹⁸. Importanța și valoarea cuvântului în îndeplinirea acestor sarcini depinde, după cum am menționat mai sus, de elementele care îl însoțesc eficient sau îl alterează.

6.4. Surplusul de emoții în decodare

Raportându-ne la o stare conștientă și nu la una de transă a actorului în timpul actului de creație, sesizăm prezența unui gând viu care suplinește ideea de gândire ca o verbalizare nerostită și justifică modul de a reacționa al personajului – lingvistic, extralingvistic sau nonverbal. Acest gând va apela memoria afectivă și în acest mod se va ajunge la asumarea lăuntrică a stării emoționale aferente contextului scenic, cu toate aspectele care îl definesc. Până aici, demersul anterior propus nu e deficitar în precizia de a crea impresii. Goffman discută despre apariția impresiei într-un context asemănător: „Astfel, când un individ se prezintă în fața altora, va fi de obicei motivat să-și mobilizeze activitatea sa astfel încât să le transmită impresia pe care este interesat să o transmită”¹⁹.

Putem considera că un prim pas spre elucidarea ideii de extra-decodare emoțională ne este oferit tot de Goffman: „Mai degrabă fiecare participant își va reprima sentimentele reale imediat”²⁰. Am dezbătut ideea de implicare reală la nivel afectiv în căutarea noastră doar din perspectiva comunicării intenționate și sub amprenta unei alte identități. Despre starea reală și actuală a actului artistic în care se găsește actorul vom discuta în continuare. Goffman notează ideea de reprimare în contextul unei singure identități. În cazul nostru, se poate discuta metaforic despre două identități sau, mai degrabă, despre una care încearcă să transmită prin coordonatele alteia. Putem considera, astfel, o poluare a stării cu scop artistic din partea actorului din momentul

18. *Ibidem*.

19. Erving Goffman, *op. cit.*, p. 32.

20. *Ibidem*, p. 50.

creației. Aceasta poate reprezenta o ipoteză pertinentă în practică, dacă ne reamintim cazul concret, și destul de frecvent, de la care am pornit în acest capitol. Un simplu răspuns la noua noastră pistă de căutare ar fi că elementele codate în plus se transmit pe cale inconștientă. Însă nu ne vom opri aici, pentru că lipsa unei gestionări corespunzătoare a tot ce înseamnă lume interioară a actorului nu poate să aducă o apetență în plus față de forma celor reprezentate. Ajungem, diametral opus abordării noastre de până acum, la ceea ce propune prin metoda sa Sorina Creangă. Propunerea ei este asemănătoare multor metode de rostire care sunt alcătuite mai mult pe baza teoriei și nu a practicii, din perspectiva actorului și a căutării lui continue de a-și continua actul artistic, chiar și în condițiile unei lupte interioare semnificative. Aceasta consideră că:

„atât în cânt, cât și în vorbire, stările afective puternice, de mare intensitate emoțională, trebuie simulate și nu trăite afectiv. Arta simulării reprezintă, și în cazul artiștilor lirici, și a celor dramatici, etalonul superior după care se măsoară gradele de profesionalitate. Artistul profesionist nu joacă stări emoționale pure, ci stări expresive de performanță, create printr-o tehnică expresivă de performanță suprapusă peste o tehnică verbo-vocală de performanță, căreia trebuie să i se acordeze perfect.”²¹

Ideea suprapunerii celor două tehnici rezonează cu demersul nostru. Ideea simulării este însă mai asemănătoare cu experiența soliștilor vocali. Sigur că nu mergem spre trăirism, ci spre firesc și credibil, pe un context interior autentic de generare a manifestărilor exterioare, spre o măsură între tehnic și expresiv. Părerile sunt împărțite și în cazul actorilor. În schimb, considerăm obligatoriu să precizăm o altă situație din planul practic. În cadrul studiilor de licență la specializarea Arta actorului există un semestru la disciplina Vorbire scenică, nu Tehnica vorbirii, în care se

21. Sorina Creangă, *op. cit.*, p. 281.

studiază un ansamblu de stări, atitudini, sentimente. Chiar și în urma studierii și însușirii elementelor de expresie specifice la toate nivelurile comunicării, forma nu reușește să fie convingătoare și organică. În schimb, ea este una general valabilă și recognoscibilă. Noi încercăm însă să căutăm nu doar acel nivel de *ca și cum* asemănător ideii de simulare și ne interesează mai degrabă ideea de *aici și acum*, care implică și această prezență a interiorului actorului.

Bazându-ne tot pe mecanismul propus de relația cauză-efect, ne vom îndrepta atenția asupra acestei stări reale sau de moment ale actorului. Proveniența ei poate fi descoperită pe principiul asumării lăuntrice, parcurgând drumul invers („simțim emoții pentru că gândim”²²). Astfel, se identifică un gând care generează stare transmisă prin nonverbal.

„Simțul comun ne spune că emoțiile tulbură gândirea și ne îndeamnă să înlăturăm emoția pentru a gândi limpede”²³. Adjectivul *limpede* poate îndrepta atenția spre o consecință de ordin interior, de această dată a contaminării gândului viu. Astfel, se poate observa o combinație a emoțiilor transmise prin prezența unui gând perturbator în pofida celui necesar exprimării scenice prin dubla codare sub incidența gândurilor.

Atunci când discutăm despre laboratorul de creație, putem considera că facem apel, de fapt, la limbajul intern definit în perspectivă psihologică ca fiind, „un fel de vorbire internă, ascunsă, asonoră («voce lăuntrică», «monolog interior»)”²⁴.

Plecând de la „instrumentul gândirii”²⁵ și de la forma lui „automatizată”²⁶ în care acesta se poate ipostazia, putem depista una dintre cauzele posibile ale surplusului de emoție decodificată. Menționăm faptul că această premisă își are proveniența tot în practică, atât din studierea propriului laborator de creație, cât și din decodările și cauzalitatea

22. François Lelord, Christophe André, *Cum să ne exprimăm emoțiile*, București, Editura Trei, 2003, trad. Mădălina Georgescu, p. 335.

23. Septimiu Chelcea, *op. cit.*, p. 24.

24. Tiberiu Buzdugan, *op. cit.*, p. 72.

25. Ștefan Prutianu, *op. cit.*, p. 72.

26. *Ibidem*.

interioară regășibile la studenții actori. Neîncrederea în sine, nesiguranța, anxietatea, rușinea sunt printre cele mai frecvente impedimente ce apar ca disturbatori ai mobilării interioare și au consecințe în manifestare. Dintr-o altă perspectivă, ideea de manifestare este definită ca fiind „urmare a realizării în conștiință”²⁷.

În vederea înțelegerii originii emoțiilor codate în afara celor intenționate, Septimiu Chelcea propune următoare ipoteză, care poate fi considerată un punct de plecare, dar și de reper: „Asemenea oricăror altor fenomene psihice, emoțiile nu pot fi înțelese fără cunoașterea mecanismelor neuropsihologice responsabile de producerea lor”²⁸.

Literatura de specialitate aduce în discuție ca o cauză a stărilor descrise mai sus o serie de gânduri specifice care le produc. Se discută despre *gând automat*²⁹ sau *parazitar*³⁰.

Întorcându-ne la empatie, ne raportăm la ea ca la un mijloc definitoriu în codare, la descompunerea acesteia în elemente distincte tocmai pentru a o înțelege mai aprofundat și a o folosi, în continuare, ca instrument în interpretarea artistică. Mai devreme, am discutat despre empatie prin prisma componentei psihologice, introducând ideea de gând și trăire. Apoi, am încercat să identificăm identitatea acestui *celălalt*. Cum elucidăm însă acoperirea celei de-a treia componente?

Ne vom raporta la ideea de transpunere, bazându-ne pe compenentele fundamentale apelate în empatie, dincolo de nivelul de identificare dezbătut mai devreme ca instrument necesar în vorbirea personajului.

Transpunerea implică renunțarea la propria situație psihologică atât înaintea actului artistic, cât și în timpul acestuia. Se poate discuta, astfel, nu doar despre o pregătire exterioară a instrumentelor de expresie, ci și de o pregătire

27. Florence Scovel Shinn, *Puterea cuvântului rostit și alte scrieri*, București, Editura Litera, 2019, p. 149.

28. Septimiu Chelcea, *op. cit.*, p. 20.

29. Jean Cottraux, *Terapiile cognitive. Cum să acționăm asupra propriilor gânduri*, București, Editura Polirom, 2003, trad. Sergiu Ciocoiu, p. 252.

30. Joseph Messinger, *Cum să eliminăm ticurile gestuale*, București, Editura Litera, 2016, trad. Gabriela Petrilă, p. 156.

și chiar o reeducare a laboratorului de creație lăuntric, astfel încât la nivel de receptare să fie percepute reprezentări deținătoare de esențe supuse intenției scenice.

6.5. Pregătirea și reeducarea laboratorului interior

În contextul unei preocupări generale și actuale referitoare la gestionarea mecanismului de funcționare lăuntric, sociologul Mihaela Stroe identifică ca fiind prezente în societatea contemporană două tipare mentale distructive:

- „1. Tiparul mental de perfecționism.
2. Tipare mentale de creare de scenarii groaznice în mintea noastră.”³¹

În cazul primului tipar, ideea de perfecționism poate să îi îndrume artistului preocuparea și atenția spre obținerea unei forme idealizate. Scenariile groaznice pot apărea prin intermediul acelor gânduri automate (*Nu știu cum, Nu pot, Cine știe ce o să zică colegul etc.*)

Diametral opus stării în care se află actorul din perspectiva acestor tipare mentale impuse de societate și dezvoltate încă din primii ani de viață, e teoretizată perspectiva unui psiholog american:

„Acțiunea pare să fie consecința unui sentiment, dar, în realitate, acțiunea este simultană cu sentimentul; prin repetarea acțiunii, aflate sub controlul direct al voinței, putem să controlăm indirect acest sentiment. Astfel, în drumul suveran pe care pornim de bunăvoie, cel al entuziasmului, atunci când entuziasmul spontan ne părăsește trebuie să-l retrezim, să acționăm și să vorbim ca și cum ar continua să existe. Dacă un asemenea comportament nu vă face să vă simțiți mai entuziaști, atunci nimic nu va reuși.

31. V. „Mihaela Stroe – Tehnici comportamentale”, <https://www.youtube.com/watch?v=Y0tIeDmUWrs>, site consultat în 01.07.2021.

Deci, pentru a căpăta curaj, purtați-vă ca și cum ați fi deja curajos, cu o voință de fier, și cu o voință de fier cu siguranță curajul va înlocui teama.³²

Putem considera această stare de entuziasm și atitudine propusă ca fiind responsabilă pentru implicarea în actul artistic și o pistă creatoare cu ajutorul căreia se poate imprima și impune gândul viu.

Cunoașterea și autocunoașterea pot fi văzute în procesul artistic drept două instrumente primordiale. Mai presus de acestea poate fi însă considerată imaginația, percepută de Einstein ca fiind „mai importantă decât cunoașterea”³³. Importanța acesteia în actul artistic în vederea unei transpuneri profunde și complete poate fi susținută prin felul în care o privește în comparație cu realitatea neurologul și psihiatrul Dumitru Constantin Dulcan: „mintea nu face diferență între imaginație și realitate”³⁴. Așadar, prin prisma imaginației se poate produce o resetare sau o reeducare a laboratorului de codare. O altă perspectivă care trimite spre valoarea imaginației în gestionarea laboratorului o privește pe aceasta ca fiind „atelierul omului, foarfeca minții”. E subliniat, așadar, și efectul pe care îl poate avea asupra minții.

Privind actorul prin prisma a patru tipuri de ființă (ființa creatoare, ființa intuitivă, ființa de suflet și ființa autentică³⁵), putem discuta despre o relaxare și reeducare, bazându-ne pe următoarea relație:

„Transformare interioară ⇒ schimbare exterioară”³⁶

Astfel, se poate observa importanța unei astfel de purificări sau deconectări în contextul în care valoarea expresivă

32. *Apud* Dale Carnegie, *Cum să vorbim în public*, București, Editura Curtea Veche Publishing, 2007, trad. Irina-Margareta Nistor, p. 15.

33. *Apud* Jeff Keller, *Atitudinea este totul*, București, Editura Curtea Veche, 2012, trad. Angelica Raluca Căliman, p. 43.

34. „Dr. Dumitru Constantin Dulcan – Creierul și emoțiile”, https://www.youtube.com/watch?v=d6gFHgzfo_w, site consultat în 30.06.2021.

35. V. Vanessa Mielzareck, *Inteligența intuitivă: de la vis la realitate*, București, Editura Curtea Veche, 2014, trad. Teodora Despina Bișboacă, *passim*.

36. *Ibidem*, p. 45.

autentică a codării va veni ca un rezultat al acestei decuplări de la starea proprie de dinainte de spectacol sau în timpul creației.

Mai mult decât atât, putem discuta și despre *Transformare interioară ↔ schimbare exterioară*, în contextul în care șlefuirea la nivel tehnic va oferi artistului dramatic încredere și siguranță în propriile instrumente.

6.6. Deconectare – conectare

Ideile de deconectare din propria stare reală și conectare în vederea transpunerii la un alt context psihologic sub influența altor elemente umane definitorii ne pun în legătură cu conceptul de *gestionare a emoției* transmise, respectiv a stărilor trăite.

Din perspectiva programării neurolingvistice, este consemnat faptul că atunci „[c]ând e vorba de gestionarea stărilor, problema nu este că oamenii nu ar avea resursele personale pentru a le gestiona”³⁷. Iată, deci, că posibilitatea actorului de a se reeduca în acest scop reprezintă o premisă pertinentă. În continuarea afirmației, se discută în gestionarea stărilor de o etapizare a abordării, după cum urmează:

- „1. Înțelegerea stărilor
2. Conștientizarea stării
3. Modificarea stării
4. Utilizarea stării.”³⁸

Pe baza însușirilor expuse, se poate ajunge la capacitatea de a „accesa puterea de care dispuneți pentru a învăța stări de învățare, stări de relaxare, stări pentru claritate, creativitate, curiozitate, respect, pasiune”³⁹. O parte din aceste stări pot fi considerate necesare în procesul de creație.

Înainte de a discuta despre conectarea la tot ce presupune transpunerea în noua identitate, aducem în discuție

37. L. Michael Hall, G. Bodenhamer, *Manual de utilizare a creierului*, vol. I, București, Editura Vidia, 2013, trad. Nicoleta Radu, p.158.

38. *Ibidem*.

39. *Ibidem*.

necesitatea unei deconectări. Aceasta poate fi introdusă în pregătirea actorului pentru a comunica eficient și autentic și îi permite acestuia posibilitatea de a se desprinde din cotidian, interesându-ne, astfel, o eliberare, o pregătire a gândului și, implicit, și o stare care să îi permită punerea într-o altă situație. Se aduc, așadar, în discuție o serie de exerciții de relaxare, uneori chiar de refulare, tocmai pentru a fi capabili de a trăi starea ca esență și pentru a *simți* necesitatea și scopul fiecărui element de expresie.

Această reeducare își propune eliminarea automatismelor și îi propune gândului parazitar posibilitatea de a se transforma într-un gând *creativ*. Ideea introducerii acestui tip de gând apare în vederea creării la nivel de gândire a unui mediu oportun, care să permită manifestarea gândului viu în generare și exprimare prin nealterarea monologului interior. Pornind de la ideea că „[g]ândirea corectează imaginația”⁴⁰ și previne, astfel, apariția acelor scenarii groaznice de care aminteam mai sus, gândul creativ, acea voce din fundal care permite prezența gândului viu al personajului, îi permite actorului să fie conștient și complet prezent atât în actul artistic, cât și în contextul posibilității apariției unor accidente sau schimbări spontane sau sub influența capacității partenerului de a improviza sau de a se bloca.

Tot sub influența automatismelor și ca o consecință a orelor nenumărate de căutări, descifrări și repetiții, putem discuta despre situații în care nervii artiștilor cedează. Astfel, sunt prezente momente în care indicațiile regizorale pot fi tratate într-un fel personal sau, sub efectul oboselii acute, efectul mesajului transmis este amplificat. Plecând de la acele tipare distructive, Mihaela Stroe aduce în discuție conceptul de „încurajare negativă”⁴¹.

Un instrument pe care îl putem considera util atât în deconectare, cât și în cadrul reprezentației scenice este

40. Tiberiu Buzdugan, *op. cit.*, p. 95.

41. „Mihaela Stroe – Tehnici comportamentale”, <https://www.youtube.com/watch?v=YOTeDmUWrs>.

autoreglajul, care propune „un fel de «autoconducere» ce produce o modulație optimă a comportamentului și activității psihice”⁴². Se poate vorbi, așadar, despre un *self-management* al actorului în scopul expresivității organice.

În urma deconectării prin exerciții de relaxare, resetare sau creativitate, putem considera că actorul este pregătit și din punct de vedere lăuntric pentru codare. Gestionarea continuă a gândului rămâne valabilă, mai ales în cazul reprezentației artistice, când își face apariția tracul, timiditatea, despre ale căror efecte expresive am consemnat în capitolul dedicat unei alte perspective asupra tehnicii. În continuarea perspectivei care prezintă o oarecare preponderență a unui aspect logic, se poate discuta și despre utilizarea în învățarea textului și în cazul sarcinilor scenice despre o memorare logică și de durată.

Aplicarea în plan artistic a acestei perspective de eliberare și curățare lăuntrică propune o acuratețe a asumării și a unei credințe mult mai accentuate observată la nivel de reprezentare. Prin fundamentare lăuntrică, se simte necesitatea unui gest care, prin control la nivel exterior, reușește să fie expresiv și ușor recognoscibil. Se poate vorbi despre o prejudecată față de tinerii actori sau studenții din anii de început ai universității în ceea ce privește experiența de viață precară ca mijloc de apelare atât la nivel de situații și de identificare cu acestea, cât și la nivel de bagaj afectiv însumat în memoria afectivă. Prin relaxare înainte de antrenament și prin crearea unui mediu de lucru prielnic creației, se ajunge la rezultate impresionante indiferent de vârsta artistului. Am putea discuta, într-adevăr, despre o lipsă a diversității experienței de viață, însă la nivel de stări sunt cazuri rare când unul dintre tinerii actori nu a experimentat-o. Ceea ce se poate observa, în schimb, este considerarea suficientă a formei și, totodată, într-o etapă incipientă, prezența unei reticențe din considerente ce par a fi exagerate și, mai apoi, preluate, cu referire la o confundare a stărilor fundamentale.

42. Tiberiu Buzdugan, *op. cit.*, p. 148.

Efectul acestei conexiuni poate fi sesizat și la nivel de prezență *fințată* prin implicarea universurilor lăuntrice definitorii pentru ființa umană. Pornind de la ideea aceasta, putem îndrepta atenția către energia necesară actului artistic al actorului. Dorim să punem accentul aici pe o înțelegere necorespunzătoare a termenului de energie. De cele mai multe ori, lipsa energiei se soluționează din interior spre exterior. Energia la care facem referire vine ca o componentă specifică a temperamentului. Descoperirea de sine și, implicit, introspecția pot reprezenta instrumente în descoperirea actorului, care îi vor determina evoluția și dezvoltarea de care va depinde, în mare măsură, și performanțele artistice. În vorbire, de cele mai multe ori lipsa de energie se înțelege ca o necesitate a unei agitații și precipitări manifestate la nivelul instrumentului verbal. Ideea de energie, sub amprenta conectării, depășește ideea de formă și vine, prin energia specifică a fiecărui personaj, în ajutorul definirii și caracterizării personalității acestuia.

6.7. Respirație și deconectare

Respirația poate fi considerată un punct de reper nu numai în pregătirea exterioară, ci și în cea interioară a actorului. Prin reglarea conștientă a acesteia se ajunge la un ritm normal de respirație care poate susține vorbirea. Totodată, această recalibrare are un efect benefic și asupra interiorului, eliminând tensiunile care pot altera încărcătura necesară actului artistic. Mai mult de atât, ideea de concentrare asupra respirației poate fi considerată un pas important spre conectare și transpunere. Exercițiul de relaxare și conectare cuprins în Tehnica Alexander dedicată actorilor este asemănător celor de deconectare prezentate în contextul tezei noastre. Ideea de „a-și lua timp“, cuprinsă în exercițiul acesta, reprezintă un alt aspect crucial de înțeles și aplicat. Există situații în care gestul sau cuvântul este expedit foarte rapid, tocmai din nerespectarea acestui aspect, care poate produce diverse dificultăți sau neînțelegeri în procesul de receptare

și decodare. Exercițiul propus prezintă, de asemenea, și efectul gândirii asupra respirației.

- „a. Închideți ochii și imaginați-vă că experiența pe care o aveți acum este extrem de plăcută.
- b. Luați-vă timpul necesar.
- c. Nu este nevoie să iasă perfect...
- d. Observați respirația.
- e. Acum, imaginați-vă că nu vreți să fiți acolo unde sunteți acum, că nu vă simțiți bine, poate sunteți puțin nesigur.
- f. Nu forțați.
- g. Încercați doar să vă conectați...
- h. Observați din nou respirația.”⁴³

6.8. Auz și ascultare

Ascultarea reprezintă atât pentru actorul ipostaziat în rolul de receptor, cât și pentru spectator un instrument esențial decodării cuvântul rostit și, totodată, un element cheie în fenomenul pe care îl propune empatia scontată ca nivel superior al unei optime și precise decodări pe plan fizic și lăuntric.

În ceea ce privește auzul, o fază incipientă în ascultare și înțelegere, el implică doar receptarea părții sonore a cuvântului privită strict ca sunet, fără a-i pune în valoare coordonatele pe care dorește să le accentueze.

Ascultarea este considerată, sub aspect psihologic, o componentă pasivă a limbajului interior, alături de înțelegere⁴⁴. Procesarea cuvântului rostit de actor în cadrul acestei ipostaze a limbajului lăuntric poate reprezenta transferul frazei în idee. În caracterizarea ascultării în rolul de receptor în comunicare al artistului dramatic, se poate semnală ascultarea vie, care propune filtrarea replicii primite tocmai pentru a emite organic replica-răspuns. Astfel, putem discuta despre această ascultare ca despre

43. Anca Elisabeta Similar, *op. cit.*, p. 183

44. Tiberius Buzdugan, *op. cit.*, p. 72.

un mijloc de codare a cuvântului, respectiv și a celorlalte elemente implicate, sub prezența și influența unei reacții. Tipul acesta de comunicare poate fi tratat și ca un mijloc de conectare între partenerii de scenă, care vizează un flux comunicațional optim codării și reprezentării.

O definire mai aprofundată a comunicării ne poate permite să înțelegem ceea ce își propune, de această dată, o așa-numită conexiune de grup: „a comunica nu înseamnă numai a emite și a primi, ci a participa la toate nivelurile, la o infinitate de schimburi felurite care se încrucișează și interferează unele cu altele”⁴⁵. Această deschidere oferită comunicării susține conexiunea despre care discutăm în cazul actorului și e un model idealizat al nivelului spre care își propune să tindă comunicarea scenică. Se poate considera aceasta drept o ipoteză care implică necesitatea unei conexiuni de grup care fundamentează întregul fenomen de comunicare interpersonală întâlnită scenic.

Acest tip de conexiune, realizat în urma deconectării individuale (deconectarea de la starea reală – conexiune de grup – conectare prin asumarea codării lăuntrice) depășește nivelul comunicării din planul realității. Expunem, contextual, ideea de conexiune care se realizează în scop artistic și presupune o acceptare a partenerilor în detrimentul problemelor reale existente. Se poate considera un exercițiu de consolidare a grupului ca echipă pornind de la premisa unei unități de grup susținute de o intenție comună – produsul artistic. În completarea acestui concept de conexiune de grup, comunicarea poate deveni mai mult decât comunicare și îi propune actorului, pe de altă parte, să își deschidă sufletul, „ființa zidită”⁴⁶, tot în vederea conceptualizării obiectului artistic. Prin aducerea în discuție a acestui concept, pe care îl interpretăm ca fiind raportat la neeliberarea manifestării vocii lăuntrice, considerăm omul

45. *Apud* Irina Stănciugelu, Raluca Tudor, Adriana Tran, Vasile Tran, *op. cit.*, p. 33.

46. Matei Vișniec, *Caragiale e de vină/ Despre tandrețe/ Teatru vag*, București, Editura Humanitas, 2019, p. 131.

o dublă ființă. Plecând de la această idee, putem consemna o perspectivă asupra impresiei, în pofida exprimării complete și complexe a sinelui. E o reprimare posibil provenită tot din automatism prin rigorile societății și o *zidire* tot prin prisma gândului parazitar. Putem vorbi în acest sens despre gândul automat care apare în mintea actorului tot dintr-o neexprimare a sinelui prin intermediul actului artistic, o neexprimare care poate proveni din lipsa încrederii în sine, a stimei și a iubirii de sine.

6.9. Cuvântul *conectat*

Pornind de la întrebarea *Unde se duc cuvintele rostite scenic?*, putem discuta despre o conștientizare a valorii acestora. Cuvintele rostite ajung „[l]a nivel subconștient”⁴⁷, beneficiind de o *înmagazinare* în universul lăuntric al spectatorului. În ceea ce privește puterea acestui cuvânt vocalizat, ne putem raporta la ideea de teatru ca influență.

În definirea și gestionarea laboratorului de codare, se poate discuta și de o însemnătate a cuvântului nerostit privind gândirea, după cum am menționat în capitolul 3, ca o vorbire fără sonoritate. Ideea de cuvânt nerostit explică astăzi forma acelui gând conștient pe care l-am caracterizat, în ultimă instanță, ca fiind unul creativ.

Dacă privim ideea expusă cu privire la o deconectare premergătoare asumării lăuntrice ca pe o formă de catharsis, se poate consemna apariția unor elemente de expresie care dobândesc o anumită superioritate în exprimare⁴⁸. Această calitate a cuvântului rostit sub influența aspectelor de codare expuse poate fi insuflată acestuia și din punctul de vedere al unei strânse dependențe și al unui echilibru între planul tehnic și planul artei vorbirii scenice. Prin forma sonoră suplă, estetică, se poate discuta despre frumos, iar prin mobilare despre adevăr lăuntric. Putem afirma despre

47. Ștefan Prutianu, *op. cit.*, p. 16.

48. Ion Toboșaru, *op. cit.*, p. 8.

ideea de formă artistică și de legătură universală între elementele ce o fundamentează că „[f]rumusețea este Adevăr, iar Adevărul este Frumusețe”⁴⁹.

Cuvântul *conectat* propune, dincolo de conectarea actului la codarea artistică, o conectare cu logosul original, cu codarea originală, cu forma sonoră corespunzătoare acestuia și cu semnificațiile pe care le transmite.

În menționarea funcției cathartice prin eliberarea de starea reală, prin înmagazinarea lăuntrică a componentei raționale și afective și prin identificare se poate discuta de o transpunere a artistului în planul personajului. Sub egida acesteia, se fundamentează o unică coordonare care va genera prin cauzalitatea de ordin interior instrumentul expresiv. Se poate evidenția, astfel, un cuvânt rostit pe baza unor valențe lăuntrice și, mai mult decât atât, acesta se poate transmite printr-o validare în formă completă. Putem remarca aici ideea unei conectări a cuvântului cu celelalte elemente.

Ideea de *superioritate* poate rezulta și prin comparație cu vorbirea curentă, în care cuvântul nu se bucură de această confirmare. De asemenea, se poate puncta în acest context și o formă performantă sonoră a cuvântului în detrimentul cuvântului folosit în vorbirea uzuală. Ceea ce nu poate rămâne neamintit în contextul acestei perspective comparative (și comparatiste) este importanța frescului, atât ca un efect al cauzalității lăuntrice, cât și ca un produs sonor șlefuit, care nu trebuie să fie pronunțat nici banal, nici teatral sau exagerat.

49. Umberto Eco, *op. cit.*, p. 184.

CONCLUZII

*Nimic nu îl poate opri pe omul
cu o atitudine mentală corectă
să își îndeplinească scopul.*
(Thomas Jefferson)¹

Datorită faptului că poate fi considerat unul dintre cele mai frecvente elemente de expresie utilizate pe scenă, cuvântul este privit ca un instrument aflat „la îndemână” interpretului dramatic. Lucrarea de față își propune însă un demers privitor la cuvânt pornind de la originea sa și ajungând la „rostuirea” lăuntrică necesară. Altfel spus, o împletire a tehnicii vorbirii cu arta vorbirii prin care se urmărește ideea de superioritate notată de Ion Toboșaru, pornindu-se de la frumusețea sonoră, care devine o formă completă și complexă prin veridica mobilizare a universurilor lăuntrice. Totodată, se optează pentru o dublă abordare. Cea dintâi, la nivel tehnic, vizează forma sonoră și perfecționarea acesteia, iar cea de-a doua se referă la universul lăuntric și procesul de elaborare al acestuia necesar în rostire.

Chiar dacă, așa cum s-a argumentat inițial, cercetarea pornește de la premisa conform căreia se constată două niveluri, tehnic și artistic, se ajunge la o serie de etape ce pot însuma un traseu al cuvântului plecând de la origine până la rostire. În plus, se disting o serie de componente ale cuvântului rostit care vizează atât separarea, cât și intersec-tarea în partea tehnică necesară, dar și valența artistică a logosului rostit de actor pe scenă.

Din perspectivă tehnică, esențiale sunt respirația, vocea și pronunția corectă a sunetului articulat. La nivel de artă a

1. *Apud Jeff Keller, op. cit., p. 5.*

vorbirii, atenția se mută pe universul lăuntric, pe gând, pe partea afectivă, identitate, deconectare și conectare.

Având proveniențe ce țin de planul practic, lucrarea și-a propus să identifice și să clarifice elementele cheie care însumează un cuvânt care, în primă instanță, cucerește auzul spectatorului prin acuratețea și frumusețea sonoră și care reușește să transmită un mesaj, are capacitatea de a stârni gândul ascultătorului și poate să emoționeze. Astfel, vorbirea scenică nu necesită atenție doar la nivel exterior, ci și la nivelul lăuntric, pentru a fundamenta necesitatea din care provine exteriorizarea sonoră. Altfel spus, cuvântul rostit poate fi privit ca un efect, pentru a convinge și a fi ascultat, nu doar auzit, pentru că ar avea nevoie să fie validat de o cauzalitate de ordin interior.

Pornind de la cuvântul scris, pe care l-am considerat ca fiind original, logosul aderă la planul oralității. Bazându-ne pe însușirea respirației corespunzătoare vorbirii de performanță, pe așezarea vocii și pe respectarea locului și modului de articulare a fiecărui fonem în parte, se poate distinge o primă componentă a cuvântului rostit, care reprezintă *trupul* cuvântului. Această aparență sonoră deținătoare de semnificație capătă acoperire lăuntrică prin gândul viu, care conferă acel *aici și acum*. Mai mult decât atât, pe lângă *gândul* cuvântului, apare și ideea de *suflet* al cuvântului, care presupune asumarea trăirii necesare din spatele cuvântului. Prin contopirea celor trei componente se obține o *fințare* a cuvântului, care poate fi considerat ca *viu* și responsabil de a invada universurile interioare ale ascultătorului. Totodată, fiecare personaj interpretat în parte implică asumarea unei *alte identități*, care dezvăluie aspecte despre caracterul acestuia și se manifestă și în modul de a vocaliza și a vorbi. Astfel, cuvântul viu capătă o amprentă personală și poate fi apreciat ca fiind cuvântul *Celui alt*. Radiografiind mai în detaliu laboratorul lăuntric de pregătire și de codare a cuvântului, se poate discuta despre o conectare atât la întregul proces de comunicare, cât și la stările nealterate asumate, obținându-se, așadar, cuvântul *conectat*. Acestea

ar reprezenta etapele primordiale care marchează parcursul cuvântului, de la ansamblul de litere la cuvânt nu doar pronunțat, ci rostit și care se află în acord cu personajul și resorturile sale interioare și, implicit, cu celelalte elemente de expresie și situația scenică întâlnită.

În altă ordine de idei, vorbirea scenică implică nu doar valențele vocale ale actorului, ci și o transpunere atât la nivel cognitiv, afectiv, cât și comportamental, astfel încât vorbirea să poată fi una autentică, veridică și organică. Se discută, astfel, despre o cunoaștere, conștientizare, înțelegere și șlefuire nu doar la nivel de exteriorizare, căutându-se realizarea vorbirii umane în contextul în care aceasta se produce în mod inconștient și, mai mult decât atât, a fost dobândită prin prisma imitării, neexistând o preocupare vie la nivelul sistemului educațional pentru acest aspect, așa cum există, de exemplu, pentru scrierea de mână.

Transpunerea din planul scris în cel al limbajului oral implică o serie de principii ce pot fi luate în considerare tocmai pentru a tinde spre o *vorbire vie*, asemănătoare cu cea cotidiană din punct de vedere al procesării și funcționării. Aspectul acesta, de a lăsa senzația firească de gând activ și prezent, poate fi privit ca una dintre părțile cele mai dificile, reușind să scoată cuvântul rostit din zona de text memorat, doar parcurs sau perfect articulat.

Deplasarea cuvântului scris în planul său rostit implică, înainte de toate, respectarea conținutului semnificativ, forma sonoră fiind considerată ca un mijloc de transmitere a semnificației și a informației. În continuarea acestei idei referitoare la transmiterea unui mesaj, a unui bagaj semnificativ și cu valoare informațională, actorul trebuie să identifice scopul sau rostul manifestării sonore. Acest rost interior va fi conturat și prin asumarea cuvântului și de către alte centre lăuntrice de codare și poate fi considerat ca un declanșator, în ideea în care fiecare replică rostită reprezintă un act lingvistic definit ca un *act de creație*.

Nivelul acesta de prezență și creație nu poate fi atins decât prin intermediul gândului care, după cum am

discutat, joacă multiple roluri atât în codarea lăuntrică, cât și în ușurința și în eficiența decodării din partea receptorului. Înainte de a puncta relevanța și necesitatea acestuia, nu putem să nu consemnăm interdependența necesară între gândire și vorbire, de care trebuie să ținem cont și în actul artistic, „[c]ăci a vorbi fără a gândi nu înseamnă a vorbi”².

Absența implicării gândirii ca nucleu în acoperirea interioară dincolo de cuvintele rostite conduce spre o formă frumoasă ce îmbată auzul, dar rămâne la nivelul unui înveliș frumos și lipsit de sens și consistență. Astfel, activarea gândului reprezintă o primă etapă în procesul de a privi dincolo de emisia sonoră ce poate fi înșușită prin demersurile tehnicii, tinzând spre o artă a vorbirii, o artă a cuvântului și nu doar o artă a pronunției. Prin abordarea acestei perspective, se poate ajunge la o dublă înțelegere a cuvântului rostit, care invită nu doar la ascultare, ci și la procesare, filtrare, sensibilizare, respectiv comunicare.

Faptul că subliniem importanța unui cuvânt care devine *superior* nu doar prin calitatea produsului fonetic nu înseamnă că suprimăm importanța tehnicii respiratorii, vocale și, respectiv, a vorbirii. Mai mult decât atât, se încearcă o abordare mai aprofundată a problemelor de tehnică, prin care să se excludă factorii raționali sau emoționali care nu permit soluționarea unor discrepante sonore care sunt rezolvate doar la nivel somatic sau exterior.

După cum se poate observa în capitolul dedicat exclusiv tehnicii, respectiv capitolul 2, aceasta nu este importantă doar pentru perfecționarea sunetului articulat, ci și pentru crearea unei întinderi vocale care să ofere disponibilitate și libertate în exprimarea universurilor bine mobilate interior. Totodată, se insistă pe o reeducare a datelor personale folosite în vorbirea curentă care să permită rezolvarea provocărilor întâlnite în interpretare. De asemenea, acest tip de autocunoaștere și conștientizare utilizată la nivel de fonație e necesar și atunci când discutăm despre resorturile

2. Al. Rosetti, *op. cit.*, pp. 7-8.

interioare accesate, care trebuie „antrenate“ pentru a răspunde prompt și eficient. De aceea, se poate aprecia că vorbirea scenică implică atât o pregătire a instrumentelor externe, de exteriorizare, cât și o instruire interioară, care să poată răspunde pe parcursul repetițiilor și în cadrul reprezentațiilor scenice.

Cuvântul scris și memorat concurează cu cel vocalizat, folosit în timpul comunicării orale de toate zilele. Poate că e mult spus „concurează“, deoarece acesta se diferențiază doar prin ambalajul sonor de cuvintele din vorbirea curentă care, de cele mai multe ori, primesc mai multă importanță în decodare decât ar trebui să primească în comparație cu celelalte elemente de expresie angajate în comunicare și care cântăresc considerabil mai mult atunci când apar în discuție informații ce țin de cel care emite, de starea sa de spirit sau de felul de a-și organiza modul de a gândi. De aici, importanța vocii și implicațiile acesteia în formarea și în capacitatea de a transmite a logosului rostit pe scenă. Atât cuvântul viu, cât și cuvântul Celuilalt depind de valențele vocale dezvoltate ale artistului dramatic. Pentru a nu rămâne doar la stadiul de formă, aceste culori sonore au nevoie pentru a convinge și a comunica veridic de filtrare și adevăr lăuntric. Dincolo de acest aspect, importanța unei respirații corecte și eficiente care aduce ca rezultat o voce bine așezată și impostată reprezintă un element decisiv în învelișul sonor al cuvântului, atât pentru menținerea atenției spectatorului, cât și pentru a produce plăcerea auzului, întregul conținut al cuvântului livrat la nivel sonor având nevoie de suportul celor două materii de bază ale vorbirii. Totodată, lipsa șlefuirii tehnice poate produce nu doar probleme de înțelegere la nivel sonor, ci poate crea accidente la nivelul organului vorbirii și, în plus, poate distruge o muncă elaborată și de durată la nivel de laborator lăuntric, existând o alterare prin formă și a bagajului interior.

Capitolele și conceptele pe care le furnizează acestea cu privire la cuvântul rostit de către actor pot fi privite ca niște etape sau pași necesari de parcurs pentru a emite un

cuvânt inteligibil, credibil, firesc și organic. Mai mult, profunzimea definirii acestui cuvânt provine din dificultățile întâlnite în planul practicii, atacând zone neacoperite sau insuficient lucrate.

Maniera de a privi și a se apropia de cuvântul desprins din textul dramatic poate include o atenție asupra modului în care acest logos prim a fost emis, gândindu-ne la laboratorul interior de procesare și realizare pe care și l-a asumat dramaturgul. Asta trimite, pe de altă parte, la un aspect mai mult decât relevant în vorbirea scenică, și anume spre ideea de a înțelege, a aprofunda și a asuma necesitatea efectivă de a exprima. Astfel, există șanse ridicate de a dispărea riscul unei redări sonore a unui text memorizat și va apărea senzația magiei și a prospețimii pe care o oferă teatrul, spectatorul bucurându-se fie de o idee cu care părăsește sala de spectacol, fie de trăirea unei emoții.

În vederea desprinderii cuvântului din planul scris, un alt instrument cu care operează artistul dramatic este fraza, care inițial nu are capacitatea de a transmite sau de a emoționa. Cu ajutorul intenției clar definite în contextul situației, relației și motivației scenice, fraza are nevoie să devină inițial idee. Gândul viu este cel care punctează accentul logic necesar intenției și universul interior necesar exprimării. Mai mult decât atât, prin asumarea interioară a trăirii aferente, această idee poate deprinde și capacitatea de a emoționa și, astfel, ea poate stârni gândul spectatorului, iar partea afectivă codată poate accesa sensibilitatea acestuia. Simpla relatare a textului, fie ea și frumoasă din punct de vedere fonic, nu reușește să capteze atenția și nici nu poate invada universurile ascunse ale celui care ne ascultă.

Prin intermediul empatiei ca mijloc utilizat în procesul de identificare cu personajul interpretat, se poate ajunge la acel *Celălalt*. Fiind vorba despre o altă identitate, automat se discută despre o unicitate vocală, cât și despre un stil propriu de a verbaliza. Vocea este cea prin intermediul căreia se pot transmite informații de ordin lăuntric, oferind fiecărui personaj o amprentă vocală. Versatilitatea vocală

a actorului poate permite asumarea acestei vocalizări specifice, care poate depăși nivelul de recognoscibil doar prin validarea interioară, prin asumarea celor reprezentate. Mai mult decât atât, se dorește un echilibru în vocalizare între recognoscibil și organic. Pe de altă parte, și în cazul cuvântului viu, despre care am discutat mai devreme, vocea joacă un rol important în transmiterea elementelor ce țin de profunzimea vorbirii, mai exact, de o zonă de metacomunicare, dincolo de cuvinte.

Dincolo de vocea care fundamentează cuvântul și îl susține în transmitere, logოსul comunică alături de întreg ansamblul de elemente de expresie. Neavând o pondere generoasă în economia procesului de comunicare, cuvântul depinde în decodare de validarea instrumentelor ce îl însoțesc. Laboratorul lăuntric poate fi considerat centrul de comandă pentru întreg arsenalul de mijloace de comunicare, fapt pentru care cunoașterea și gestionarea acestuia joacă un rol considerabil în exprimare. Un simplu demaraj sau blocaj în cadrul acestuia poate altera cuvântul și eficiența acestuia în transmitere, elementele nonverbale având capacitatea de a transmite informații de ordin lăuntric involuntar sau insesizabil pentru emițător. Totodată, tipul acesta de impediment poate distorsiona sunetul articulat și poate produce neplăceri la nivel auditiv sau poate împiedica înțelegerea mesajului. De asemenea, coordonarea necorespunzătoare a universului interior de procesare poate sesiza obstacole sau distorsionări în decodare sau poate să creeze o debusolare a celui care recepționează. Putem nota faptul că, într-o societate în care comunicarea autentică este înlocuită de tehnologie, teatrul își poate rezerva rolul de a promova comunicarea autentică și eficientă, în care cuvântul se bucură de susținerea celorlalte elemente tocmai pentru a putea depăși rampa și a pătrunde dincolo de canalul auditiv al spectatorului. Precizăm că, în cazul comediei, discrepanțele dintre instrumentele de expresie apar cu scopul de a stârni râsul. Totodată, spre deosebire de dramă, în cazul genului comic cuvântul se bucură prin intermediul

resorturilor vocale de mai multe nuanțe, o joacă a cuvintelor și un altfel de ritm.

Chiar dacă sunt sesizate diferențe clare între vorbirea curentă și cea utilizată de către actor, simplitatea rămâne un factor comun al celor două. Ceea ce dorim să nuanțăm, însă, este ideea de a nu confunda simplul și firescul cu ideea de banal. Se poate consemna în rândul tinerilor actori o lipsă intenționată de atenție oferită formei cuvântului, care are nevoie de rigurozitate și antrenament continuu. Cuvântul frumos din punct de vedere estetic și auditiv se obține prin instruirea instrumentelor fono-respiratorii și poate susține și răspunde coordonatelor interioare înmagazinate. Mai mult decât atât, scena impune un anumit specific din punct de vedere sonor: „Sunetele scenei sunt mai elastice, mai melodioase și mai sugestive decât cele ale vorbirii literare obișnuite, tocmai datorită legăturii lor permanente cu conținutul de idei, legătură realizată prin intermediul sensibilității actorului”³. Dincolo de această interdependență între sonoritate și interiorizare și de rolul teatrului de a promova limba română în forma sa literară, se manifestă o reticență față de perfecționare sonoră din teama sau preconcepția de a nu exagera. Astfel, se pune problema de „exagerare a lipsei de exagerări”⁴. De asemenea, literatura de specialitate amendează faptul că „[s]-a creat o modă foarte primejdioasă printre unii actori, mai ales tineri, moda de a declara «declamație goală» sau «teatralism» orice rostire scenică frumoasă, corectă”⁵. În rezolvarea acestei problematici, poate veni în ajutor asumarea interioară, care va regla de la sine forma, fără a exista acest risc de exagerare a formei. Altfel spus, absența sau neglijența exercițiului în planul tehnic poate provoca nu doar dificultăți la nivel sonor, ci poate influența și șansele de a profesa:

„Suprasolicitarea vocală, utilizarea vocii în medii fizice nefavorabile, creșterea înălțimii vocii din

3. Lidia Sfârlea, *op. cit.*, p. 39.

4. *Ibidem*.

5. Sandina Stan, *Tehnica vorbirii scenice*, p. 9.

dorința de a acoperi zgomotul de fond produs de elevi sau spectator, tehnicile respiratorii și fonatorii greșite, strategiile de igienă vocală deficitară pot conduce la apariția tulburărilor vocale, cu consecințe majore asupra exercitării profesiei.⁶

În altă ordine de idei, dorim să punctăm un alt aspect cu privire la metoda de lucru, de această dată cu studenții, unde mizăm pe dezvoltarea unei memorii a procesului lăuntric accesat în obținerea formei și mai puțin pe ilustrarea concretă a produsului fonic căutat – fapt pentru care este recomandat să nu se arate cum, ci să se explice modul în care se poate ajunge la rezultatul sonor dorit. Altfel spus, se optează pentru ideea de a nu exemplifica ca formă, ci a explica și clarifica necesitatea care duce la respectivul element de exprimare. Putem considera că nu e suficient ca studentul să memoreze forma la care s-a ajuns pentru că, mai apoi, va emite o imitare a formei care nu va mai avea același efect tocmai prin lipsa asumării interioare organice. Se poate produce o imitare la nivel de elemente paraverbale, o ipostază sonoră care riscă să fie privată de conținut, un cuvânt nefiltrat lăuntric, memorându-se doar la nivel sonor nuanțele punctate.

În continuarea acestei idei, dorim să precizăm importanța implicării profesorului sau a coordonatorului în lucrările practice ce abordează tematica impusă la disciplina ce ține de tehnică sau de artă a vorbirii, tocmai în ideea de a depista blocajele sau tensiunile care pot deteriora actul vorbirii. Îndrumarea îndeaproape și ghidarea atentă pot fi considerate premergătoare procesului de autocunoaștere a întregului mecanism al verbalizării, atât la nivel fizic, fiziologic sau afectiv, cât și psihic sau psihologic. Avantajul acestei apetențe spre cauzalitate interioară poate îndemna studentul să privească problema dincolo de formă și acesta poate ajunge la nivelul în care se poate ajuta singur, folosind exteriorizarea ca o reflexie a lumii sale interioare.

6. Carolina Bodea Hațegan, *op. cit.*, p. 493.

De asemenea, în cadrul disciplinei Tehnica vorbirii putem discuta despre asumarea cadrului intern necesar, care ajută la depășirea nivelului de aparență însușită la nivel fonetic și conferă o doză de credibilitate și autenticitate. Totodată, poate fi recomandată aplicarea imediată a temelor studiate pentru a înțelege efectiv utilitatea în perimetrul interpretării actricești.

Nedepistarea elementului declanșator de ordin lăuntric poate conduce la acutizarea problemei existente. Astfel, în lucrul cu studenții este considerată benefică o discuție cu privire la ceea ce se transmite prin intermediul sonor și sunt consemnate cazuri în care rezolvarea concomitentă produce soluționări mai rapide, aducând un plus în propria autocunoaștere și înțelegere.

Interdependența dintre lumea tehnică și cea artistică se manifestă la nivelul practicii. Se pot observa situații în care disfuncționalitatea este rezolvată la nivel tehnic, dar se oprește într-un punct în care nu se prezintă posibilitatea de a fi aplicată în funcție de circumstanțele scenice. Un caz concret care a condus la apelarea părții artistice pentru o completă corectare poate fi notat în cazul unei studente care nu avea neapărat probleme în ceea ce privește viteza de rostire. În contextul unor texte lucrate la disciplina Vorbire scenică se observa însă o deficiență în a apela și aplica dilatarea. După cum era de la sine înțeles, s-a recurs la partea de tehnică, în care s-au restudiat și exersat diferite tipuri de viteze, axându-ne mai mult pe un ritm cât mai lent. Într-un timp relativ scurt, dilatarea nu mai reprezenta o problemă atunci când se lucra strict tehnic. Chiar dacă nu putea încă să aplice în planul artistic tema abordată tehnic, i s-au sugerat o serie de texte care propuneau stări de visare, în care dilatarea era absolut necesară pentru a reuși să transmiță ceea ce textul propunea. Astfel, în laboratorul său lăuntric s-a produs un declic și a înțeles efectiv rolul dilatării din interior spre exterior.

Un tip de vorbire scenică care presupune acordarea unui plus de atenție vocii este cea utilizată în teatrul

pentru copii. În parametrii acestui tip particular de rostire, pregătirea tehnică poate fi considerată primordială pentru găsirea unei varietăți de culori vocale și, mai mult decât atât, pentru dobândirea unei maleabilități și disponibilități sonore. Astfel, elementele paraverbale au nevoie de cunoaștere, asumare și șlefuire, dar și de filtrare lăuntrică, care să confere esență și adevăr aparentei sonore. Totodată, având în vedere tipologia spectatorului, cuvântul are nevoie de claritate și energie, deoarece o mică greșeală în rostire poate provoca pierderea atenției, de multe ori, pentru întreaga creație scenică.

Codarea interioară necesară versatilității vocale poate fi considerată una mai complexă decât cea sugerată în cazul cuvântului rostit în teatrul dramatic. Prezența obiectului animat, a măștii, a marionetei sau a păpușii privează personajul de reprezentarea vie a expresivității faciale, care nu apare decât în formă statică și decisivă în construirea caracterului și în elaborarea amprente vocale specifice. Astfel, vocea, singurul element viu, poate avea și sarcina de a încorpora și ipostazele faciale inexistente. De asemenea, mobilarea interioară are nevoie de precizie, deoarece sunt observate situații în care pe parcursul aceluiași spectacol artistul păpușar poate interpreta mai multe personaje, care surprind tipologii diferite. Altfel spus, putem considera că vocea are în cazul acesta și rolul de a suplini lipsa unor instrumente de mare valoare expresivă, astfel încât nuanțele folosite au nevoie de siguranță și nu permit ezitarea ilustrării sau sugerării unei stări sau a unei trăsături definitorii de personalitate, acesta fiind un element care însuflețește obiectul, transmite detalii despre coordonatele sale interioare afective sau umane și reușește din primele sunete emise să caracterizeze starea astfel încât să fie ușor de recunoscut și de încadrat într-un tipar, chiar arhetip. Respirația și emisia vocală au nevoie de conștientizare și control deosebit, deoarece mânuirea implică diferite poziții în care poate exista nevoia de a apela la un alt tip de respirație. Mai mult decât atât, orice greșeală în articulare

este și mai ușor sesizabilă în contextul în care în tipul de teatru despre care discutăm se utilizează microporturi care captează vocea și, astfel, se redă fidel fiecare impuritate sau semn de oboseală. Respirația este extrem de importantă pentru nivelul de energie necesar teatrului de copii, ea fiind sursa energetică principală. Plusul de energie și faptul că vocea suplinește și partea de mimică inactivă dau senzația unui alt tip de coloratură în vorbire, care poate fi apreciat ca fiind, în primă instanță, mai exagerat. Vorbirea păpușă-rească implică însă o gamă mai variată de valențe vocale și o asociere a acestora și, totodată, se adaptează instrumentului specific teatrului de animație, respectiv sugestia. În acest sens, cuvântul poate să capete un aspect sugestiv. Un alt lucru ce poate fi menționat, în vederea cuceririi publicului foarte tânăr, este apetența de a lucra cu imagini, vocea căpătând acea capacitate de a sugera, de a ilustra situații, stări, tablouri, spații, momente.

Aminteam mai sus etapele necesare de parcurs pentru ca un cuvânt să reușească să transmită și să suporte conexiunea dintre tehnică și artă. Absența unei decodări care să coincidă cu codarea interioară și exterioară a artistului dramatic invită spre radiografierea laboratorului lăuntric mai în detaliu. Se poate constata, astfel, prezența declanșatorului, a gândului viu care conferă asemănare cu vorbirea umană și prin intermediul căruia se dobândește componenta de ordin afectiv corespunzătoare în procesul de transmitere. Cu toate acestea, apar alterări ale vorbirii, fie prin nevalidarea din partea vocală, fie prin existența unor gesturi nefirești pentru acea situație, pentru starea interiorizată sau caracterul uman interpretat. Se poate constata o transpunere a actorului pe baza fenomenului de empatie insuficientă sau ineficientă care transmite mai mult sau mai puțin decât s-a codat. Apare, astfel, comunicarea neintenționată, care furnizează informații și detalii lăuntrice nu despre personaj, ci despre actor și universurile sale lăuntrice din timpul interpretării. Mai simplu spus, pe cale nonverbală se comunică itemi ce țin de alte stări decât cea scontată sau trăsături de personalitate care nu

se încadrează în parametrii personajului dorit a fi reprezentat. Bazându-ne tot pe relația cauză-efect, se pot observa o serie de gânduri automate sau parazitare care deteriorează, de fapt, întreg procesul de comunicare clar intenționată. Ajungem, așadar, la concluzia că nu e suficientă o reeducare doar la nivel exterior, ci și o pregătire și reorganizare a întregului centru de comandă și coordonare. Tehnica poate veni în ajutor, în ideea în care, după cum am notat și în capitolul *Cuvântul conectat*, respirația are capacitatea de a elibera nu doar aerul expirat, ci și de a gestiona atmosfera din cadrul laboratorului de creație lăuntric. Imaginația este motorul care poate „administra” în mod corespunzător universul în care se codează, eliminând conștient automatismele și gândurile care nu permit manifestarea și prezența vie a gândului din spatele rostirii. Cu ajutorul instrumentului imaginației, respirația poate fi de un real folos în reechilibrarea și purificarea gândului și a stării de spirit a actorului, „astfel încât să inspire «binele» și să expiră «răul»”. Ideea este să aduci sentimentul/ emoția pe care ți-o dorești prin inspirație și să le eliberezi pe cele pe care nu le dorești prin expirație⁷. Acest exercițiu poate fi folosit ca unul premergător repetițiilor sau reprezentațiilor scenice, eliminând, de exemplu, gândurile și trăirea impusă de nelipsitul trac.

Pentru a dobândi acest cuvânt *conectat* e nevoie de o deconectare care presupune eliminarea blocajelor și a impedimentelor de ordin lăuntric ce bruiază fidelitatea codării. Mai apoi, se trece la conectare, prin care artistul dramatic se cuplează la gândurile, trăirea și aspectele de ordin uman ce sunt contopite în tipologia personajului. Conectarea face referire atât la conexiunea cuvântului cu gândul, trupul, emoția, respirația și vocea, cât și cu situația impusă.

Conectarea și, implicit, deconectarea pot juca un rol relevant și în cadrul echipei de actori care comunică în cadrul unui spectacol. Astfel, se recomandă, inițial, o deconectare individuală și, mai apoi, o conectare la grup

7. Anca Elisabeta Similar, *op. cit.*, p. 191.

în care se exclude orice energie negativă sau care nu este considerată eficientă în economia actului artistic. Mai mult, fluxul de energie capătă o acuratețe care va depăși mai ușor rampa și va rezona cu energia spectatorului.

Contextul pandemiei a lăsat urme în rândul elementelor de manifestare expresivă prin crisparea acestora și amplificarea sau dezvoltarea unor blocaje interioare. Comunicarea interpersonală a avut de suferit prin simularea comunicării și prin limitarea exprimării prin prezență fizică. Astfel, procesul de deconectare a putut reprezenta un mod prin care comunicarea scenică a reajuns la nivelul optim și eficient.

Prin ideea de conectare, cuvântul tinde spre acea superioritate în exprimare notată de Ion Toboșaru și care a reprezentat un punct de reper în definirea și caracterizarea logosului rostit pe scenă. În plus, ideea de conectare include acea interdependență vizată între tehnică și artă, cuprinzând o autoreglare, o reeducare și o șlefuire atât la nivel de elaborare lăuntrică, cât și la nivel de exteriorizare.

Lipsa unei transpuneri și a unei conectări totale poate duce la ineficiența întregului proces de comunicare și poate emite doar forme private de fundament. Fondul acesta cognitiv, logic, afectiv și uman nu doar umple forma sonoră, ci o ajută să aducă prin intermediul ei spectatorul în punctul de a empatiza cu personajul interpretat. Se caută, așadar, un echilibru între perfecțiunea formei și acuratețea conținutului lăuntric, cuvântul rostit devenind mai mult decât un ansamblu de sunete articulate. Altfel spus, există o diferențiere clară între ideea de a pronunța și de a rosti o formă complexă și complet consolidată în universurile interioare de elaborare și comandă. Totodată, se poate nota faptul că, dacă personajul este lăsat în stadiu de formă, atunci și vorbirea acestuia va rămâne la același nivel.

Textul dramatic însumează nu doar cuvintele ce vor fi rostite, ci și energia originală și autentică cu care au fost codate. Indiferent de indicațiile regizorale și de modificările pe care acesta le poate aduce asupra textului, cuvântul scris reprezintă esența care declanșează rostirea. Astfel,

empatia este stârnită, în primă instanță, în cadrul primelor lecturi. Cuvântul scris originar va fi pus în mișcare și va avea nevoie să respecte un rost și o necesitate de a fi eliberat spre exterior. Întâlnirea cu textul, respectiv cu personajul, poate fi considerată mai mult decât relevantă în procesul de interpretare actoricească, deoarece se intră în contact cu intenția primă și, totodată, cu ideea, emoția și comportamentul uman prezentate în stare pură. Pe baza a ceea ce i se transmite actorului, el poate decoda trăirea, gândul originar și informațiile autentice despre identitatea și personalitatea personajului. Se poate recomanda și o abordare profundă a cuvântului scris, căutându-se în stratul de metacomunicare și încercând a se desluși ceea ce cuvintele nu au putut cuprinde. Această etapă incipientă poate consolida vorbirea personajului prin bagajul uman, informațional, logic, rațional și afectiv pe care îl poate desprinde din însiruirea cuvintelor originare.

Am discutat permanent despre o dublă șlefuire și pregătire, actorul apelând atât la elementele expresive interioare, cât și la cele ce exprimă lumea lăuntrică. Cunoașterea, conștientizarea, pregătirea continuă a acestora pot garanta controlul și modul în care acestea „îl ascultă” pe actor.

Un alt punct care ne-a interesat și s-a cerut clarificat pe parcursul acestui demers de cercetare a fost eliminarea unui aspect superficial conferit vorbirii scenice, cauzat de ușurința aparentă de a reda cuvintele sau dintr-o predispoziție de a expedia cuvântul fără a ține cont de parametrii săi veridici și organici de funcționare. Astfel, comparând în primă instanță vorbirea de pe scenă cu cea umană, descoperim un proces complex și complicat, prin faptul că îl producem fără a fi conștienți de nenumăratele aparate interioare care sunt puse în mișcare. În acest context, chiar dacă discutăm despre o conectare riguroasă a actorului și de prezența unui cuvânt capabil a fi înțeles și cu putere de transmitere, nu putem să nu menționăm faptul că această vorbire nu poate reprezenta și aspecte ce țin de actor și viața lui privată. Astfel, pentru a putea apela la o vorbire

vie și care se adaptează contextului scenic, grija față de frumusețea și claritatea acesteia nu ar trebui să lipsească și în vorbirea curentă a actorului, deoarece există posibilitatea, mai ales sub influența stărilor de furie sau nervozitate, să se strecoare aspecte ce țin, de exemplu, de amprenta regională a acestuia. În cazul unei tragedii sau al unei drame, efectul poate fi invers proporțional cu cel dorit în cazul unei vorbiri corect literare. Totodată, lipsa de înțelegere a textului, a cuvintelor și a sensurilor acestora pot afecta emiterea unei producții vocale care nu reușește a fi decodată la nivel de logică și semnificație. În această situație, un laborator bine consolidat își pierde capacitatea de a fi transmis și decodat.

În concluzie, cuvântul rostit scenic are nevoie să fie „mânuit” cu grijă, cum, de altfel, ar trebui ca fiecare logos rostit să fie cântărit mai mult înainte de a fi expus exteriorului, o perspectivă similară cu cea la care face trimitere Baudelaire: „Cuvântul conține un *ce* sfânt care ne interzice să facem din el un joc al hazardului”⁸.

8. *Apud* Irina Stănciungelu, Raluca Tudor, Adriana Tran, Vasile Tran, *op. cit.*, p. 9.

BIBLIOGRAFIE

- Anca, Maria, *Logopedia*, Cluj-Napoca, Editura Presa Universitară Clujeană, 2007.
- André, Christophe, *Psihologia fricii. Temeri, angoase și fobii*, trad. Daniel Voicea, București, Editura Meteor Publishing, 2019.
- Appia, Adolphe, *Opera de artă vie*, trad. Elena Drăgușin Popescu, București, Editura Unitext, 2000.
- Arghezi, Tudor, *Teatru*, nr. 1, aprilie, 1956.
- Benveniste, Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Editura Gallimard, 1966.
- Bocșaiu, Emilia, *Bâlbâiala, prevenire și tratament*, București, Editura didactică și pedagogică, 1983.
- Bodea Hațegan, Carolina, *Logopedia – Terapia tulburărilor de limbaj: Structuri deschise*, București, Editura Trei, 2016.
- Borchin, Mirela-Ioana, *Comunicarea orală*, Timișoara, Editura Excelsior Art, 2006.
- Borchin, Mirela, *Comunicare și argumentare. Teorii și aplicații*, Timișoara, Editura Excelsior Art, 2007.
- Boston, Jane; Cook, Rena, *Breath in Action. The Art of Breath in Vocal and Holistic Practice*, Londra, Editura Jessica Kinglesley, 2004.
- Bujoreanu, Raluca, *Autonomia limbajului păpușăresc*, Iași, Editura Artes, 2008.
- Buzdugan, Tiberiu, *Psihologia pe înțelesul tuturor*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 2007.
- Carnegie, Dale, *Cum să vorbim în public*, trad. Irina-Margareta Nistor, București, Editura Curtea Veche, 2007.
- Chelcea, Septimiu; Ivan, Loredana; Chelcea, Adina, *Comunicarea nonverbală: gesturile și postura. Cuvintele*

- nu sunt de ajuns, București, Editura Comunicare.ro, 2008.
- Chelcea, Septimiu, *Emoțiile sociale: despre rușine, vinovăție, regret și dezamăgire*, București, Editura Tritonic, 2020.
- Chiru, Irena, *Comunicarea interpersonală*, București, Editura Tritonic, 2009.
- Chubuk, Ivana, *Puterea actorului*, București, Editura Quality Books, 2007.
- Cobley, Paul, *Câte ceva despre semiotică*, traducere de Alexandra Olivotto, București, Editura Curtea Veche, 2004.
- Coseriu, Eugenio, *Introducere în lingvistică*, trad. de Elena Ardeleanu și Eugenia Bojoga, Cluj-Napoca, Editura Echinox, 1995.
- Cottraux, Jean, *Terapiile cognitive. Cum să acționăm asupra propriilor gânduri*, trad. Sergiu Ciocoiu, București, Editura Polirom, 2003.
- Covătaru, Valeria, *Cuvânt despre cuvânt*, Târgu Mureș, Editura Casa de editură Mureș, 1996.
- Covătaru, Valeria, „Vocea, vorbirea, dicțiunea pentru actori și redactori din mass-media”, *Studii teatrale*, nr. 4, 2003.
- Creangă, Sorina, *Cântul și vorbirea de performanță*, București, Editura Universitară, 2014.
- Dănăilă, Natalia, *Magia lumii de spectacol*, Iași, Editura Junimea, 2003.
- Crișan, Sorin, *Teatru, viață, vis. Doctrină regizorală. Secolul XX*, Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2004.
- De Peretti, André; Legrand, Jean-André; Boniface, Jean, *Tehnici de comunicare*, trad. Gabriela Sandu, Iași, Editura Polirom, 2001.
- Deely, John, *Bazele semioticii*, București, Editura All, 1997.
- Detienne, Marcel, *Stăpânitorii de adevăr în Grecia antică*, Editura Symposion, 1996.
- Dima, Cella, *De la vorbire la elocință*, București, Editura Albatros, 1982.

- Dobrescu, Paul; Bârgăoanu, Alina; Ciobanu, Corbu, *Istoria comunicării*, București, Editura Comunicare.ro, 2007.
- Chneiweiss, Laurent; Tanneau, Eric, *Cum să ne stăpânim traciul*, trad. Sabina Dorneanu, București, Editura Trei, 2016.
- Dutton, Kevin, *Arta manipulării*, București, Editura Globo, 2019.
- Eco, Umberto, *Tratat de semiotică generală*, trad. de Anca Giurescu și Cezar Radu, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1982.
- Eco, Umberto, *Limitele interpretării*, trad. de Ștefania Mincu și Daniela Crăciun, Iași, Editura Polirom, 2016.
- Faquet, Emile, *Drama antică. Drama modernă*, trad. Crina Coman, București, Editura Enciclopedică Română, 1971.
- Frânculescu, Mircea, *Retorica românească. Antologie*, București, Editura Minerva, 1980.
- Gândirea și vorbirea – curs*, 2016.
- Goffman, Erving, *Viața cotidiană ca spectacol*, trad. Simona Drăgan și Laura Albulescu, București Editura Comunicare.ro, 2003.
- Grotowski, Jerzy, *Spre un teatru sărac*, București, Editura Cheiron, 2009.
- Hall, Michael L.; Bodenhamer, Bob G., *Manual de utilizare a creierului*, volumul 1, trad. Nicoleta Radu, București, Editura Vidia, 2013.
- Hall, Michael L.; Bodenhamer, Bob G., *Manual de utilizare a creierului*, volumul 2, trad. Nicoleta Radu, București, Editura Vidia, 2012.
- Husson, Raoul, *Vocea cântată*, trad. Nicolae Gafton, București, Editura Muzicală, 1968.
- Ionescu, Emil, *Manual de lingvistică generală*, București, Editura Bic All, 2001.
- Ionescu-Ruxăndroiu, Liliana, *Conversația: structuri și strategii. Sugestii pentru o pragmatică a românei vorbite*, București, Editura All Educational, 1999.
- Ingram, Jay, *Teatrul minții: Conștiința din spatele cortinei*, trad. Viorel Zaicu, București, Editura Curtea Veche, 2008.

- Ivan, Loredana, *Cele mai importante 20 de secunde în comunicarea nonverbală*, București, Editura Tritonic, 2009.
- Ivanov, Carmen, *Șase sași în șase saci. Manual de dicție*, București, Editura Favorit, ediție revizuită, 2015.
- Jacquelin, Martin, *The Voice of Modern Theatre*, Londra, Editura Routledge, 1991.
- Keller, Jeff, *Atitudinea este totul*, trad. Angelica Raluca Căliman, București, Editura Curtea Veche, 2012.
- Kolpakova, Marianna, *Depășirea anxietății: cum se naște pacea în suflet*, trad. Adriana Tănăsescu-Vlas, București, Editura Sophia, 2016.
- Lelord, François; André, Christophe, *Cum să ne exprimăm emoțiile*, trad. Mădălina Georgescu, București, Editura Trei, 2003.
- Litauer, Florence, *Personalitatea plus. Cum să-i înțelegi pe ceilalți înțelegându-te pe tine însuși*, trad. Anca Anca Florina Sîrbu, București, Editura Business Tech International Press, 2004.
- Macrea, D., *Contribuții la istoria lingvisticii și filologiei românești*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1978.
- Malmberg, Bertil, *Signes et symboles*, Paris, Editura Picard, 1977.
- Mamet, David, *Teatrul*, București, Editura Curtea Veche, 2013.
- Mannstein, Heinrich Ferdinand, *Die grosse italienische Gesangschule*, Dresden, Arnoldischen Buchhandlung, 1848.
- McKay, Matthew, Davis, Martha, Fanning, Patrick, *Mesaje: ghid practice pentru dezvoltarea abilităților de comunicare*, trad. Adriana Orban, București, Editura All, 2016.
- Messenger, Joseph, *Cum să eliminăm ticurile gestuale*, trad. Gabriela Petrilă, București, Editura Litera, 2016.
- Miller, Richard, *The Structure of Singing: System and Art in Vocal Technique*, New York, Editura Schirmer Books, 1986.

- Miller, Richard, *National Schools of Singing: English, French, German and Italian Techniques of Singing Revisited*, Lanham, Editura Scarecrow Press, 2002.
- Miller, Richard, *Schools of Singing*, Lanham, Editura Scarecrow Press, 2002.
- Moisescu, Vasile *Lectura artistică și recitarea*, București, Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă. Casa centrală a creației populare, 1967.
- Morretta, Angelo, *Cuvântul și tăcerea*, trad. Mara și Florin Chirițescu, București, Editura Tehnică, 1994.
- Negură, Ion, *Psihologia limbajului (note de curs)*, Chișinău, 2016.
- Noica, Constatin, *Cuvânt împreună despre rostirea românească*, București, Editura Eminescu, 1987.
- Partenie, Ancuța, *Logopedia*, Timișoara, Editura Excelsior, 1999.
- Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod Éditeur, 2019.
- Pavlovskis, Zoja, *The Voice of the Actor in Greek Tragedy*, Editura The Classical World, 1977.
- Pânișoară, Ion-Ovidiu, *Comunicarea eficientă*, Iași, Editura Polirom, 2015.
- Perrucci, Andrea, *Despre arta reprezentării dinainte gândite și despre improvizație*, trad. Olga Mărculescu, București, Editura Meridiane, 1982.
- Pitar, Mariana, *Textul injoctiv. Repere teoretice*, Timișoara, Editura Excelsior Art, 2007.
- Prutianu, Ștefan, *Antrenamentul abilităților de comunicare*, Iași, Editura Polirom, 2004.
- Rosetti, Al., *Filosofia cuvântului*, București, Editura Minerva, 1989.
- Rusu, Marinela, *Manifestarea și auto-reglarea emoțiilor*, Iași, Editura Ars Longa, 2013.
- Săbău, Marius, *Elemente de fiziologie*, Târgu Mureș, Editura University Press Târgu Mureș, 2005.
- Schmit, Friedrich, *Grosse Gesangschule für Deutschland*, München, Editura Beim Verfasser, 1854.

- Schveiger, Paul, *O introducere în semiotică*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1984.
- Scovel Shinn, Florence, *Puterea cuvântului rostit și alte scrieri*, trad. Carmen Ștefănescu, București, Editura Litera, 2019.
- Scutariu, Irina, *Expresivitatea în rostirea scenică*, Iași, Editura Artes, 2011.
- Shakespeare, William, *The Art of Singing*, London, Editura Forgotten Books, 1921.
- Similar, Anca Elisabeta, *Studiu explorativ al dezvoltării artei respirației în practicile vocale scenice*, teză de doctorat, Cluj-Napoca, 2021.
- Sfârlea, Lidia, *Pronunția românească literară – stil scenic*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste Române, 1970.
- Stan, Sandina, *Tehnica vorbirii scenice*, București, Comitetul de stat pentru cultură și artă. Casa centrală a creației populare, 1967.
- Stan, Sandina, *Arta vorbirii scenice*, București, Editura didactică și pedagogică, 1972.
- Stanislavski, Konstantin Sergheevici, *Munca actorului cu sine însuși – în procesul creator de trăire scenică*, partea I, București, Editura de Stat pentru literatură și artă, 1995.
- Stanislavski, Konstantin Sergheevici, *Munca actorului cu sine însuși – în procesul creator de întrupare*, partea a II-a, București, Editura de Stat pentru literatură și artă, 1995.
- Stănciungelu, Irina, *Măștile comunicării. De la etică la manipulare*, București, Editura Tritonic, 2009.
- Stănciungelu, Irina; Tudor, Raluca; Tran, Adriana; Tran, Vasile, *Teoria comunicării*, București, Editura Tritonic, 2014.
- Stroe, Marcus, *Empatie și personalitate*, București, Editura Atos, 1997.
- Ștefănescu Eusebiu, *Retorica limbajului scenic. Magul captiv*, Prahova, Editura Antet, 2003.

- Toboșaru, Ion, *Principii generale de estetică*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1978.
- Tohăneanu, G. I., *Dincolo de cuvânt*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1976.
- Vanessa Mielzareck, *Inteligența intuitivă. De la vis la realitate*, trad. Teodora Despina Bișboacă, București, Editura Curtea Veche, 2014.
- Vișniec, Matei, *Iubirile de tip pantof. Iubirile de tip umbrelă*, București, Editura Cartea Românească, 2016.
- Vișniec, Matei, *Caragiale e de vină/ Despre tandrețe/ Teatru vag*, București, Editura Humanitas, 2019.
- Walker, Frank, „A Chronology of the Life and Works of Nicola Porpora”, *Italian Studies*, VI, 1951.
- Wald, Henri, *Realitate și limbaj*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste, 1968.
- Wald, Henri, *Puterea vorbirii*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981.
- Wald, Henri, *Ideea vine vorbind*, București, Editura Cartea Românească, 1983.
- Wills, Frank, *Psihoterapie și consiliere cognitiv-comportamentală*, trad. Gabriela Căluț, București, Editura Herald, 2012.
- Zarifopol, Paul, *Pentru arta literară I*, București, Editura Minerva, 1971.
- Zdrengea, Mircea, *Studii lingvistice*, Alba Iulia și Cluj-Napoca, Editura Altip și Scriptor, 2014.

SURSE ELECTRONICE

<https://foneticalimbiiromane.ro/>

<https://donline.ro/>

Cercetări teatrale, 1 (3), 2021, <http://uartpress.ro/journals/index.php/cercetariteatrale/issue/view/17>

„The Art and Craft of Voice (and Speech) Training”, www.linklatervoice.com/resources/articles-essays/42-the-art-and-craft-of-voice-and-speech-training

Peter Brook, *Spațiul gol*, https://www.academia.edu/373-1190/Peter_Brook_Spatiul_Gol

- Jeremy Chance, „The Alexander Technique”, www.alexander-technique.com/articles/chance
- „Mihaela Stroe – Tehnici comportamentale”, <https://www.youtube.com/watch?v=YOtIeDmUWrs>
- „Dr. Dumitru Constantin Dulcan – Creierul și emoțiile”, https://www.youtube.com/watch?v=d6gFHgzfo_w
- „Profesioniștii cu regizorul Andrei Șerban”, <https://www.youtube.com/watch?v=ZkExNbsj7lg>
- „Essential Drama: Antonin Artaud”, <http://essentialdrama.com/practitioners/antonin-artaud/>

Cătălina Mihăilă dezbate pe marginea codării și a decodării cuvintelor rostite, insistând asupra unor mecanisme în egală măsură fiziologice, lingvistice, semiotice și semantice, care fac din rostire un mijloc de reflectare a lumii interioare a actorului și/sau a personajului întrupat. Astfel, în educarea vorbirii și în atingerea unui stadiu performativ, cuvântul s-ar supune unui ansamblu de condiționări și de înțelesuri care nu privesc doar mesajul în sine, ci și modul în care se deschid trasee spre lumea interioară a interpretului și, în egală măsură, spre cea exterioară, a spectatorului. Discutând despre activitatea creatoare care țintește cuvântul conectat – cuvântul înnobilit cu datele artisticului – autoarea consacră rostirea relației cu un altul prezent sau imaginar, ceea ce face posibilă realizarea unei opere scenice veridice și plină de sens. Lucrarea Cătălinei Mihăilă se înscrie în rândul cercetărilor fundamentale, atingând și domeniul studiilor aplicative, în orizontul cărora se află exegeza teatrală și cea a artele spectacolului. Astfel, este lărgit înțelesul și țelul demersului analitic, de la „perfecționarea sau realizarea de noi produse, tehnologii și servicii“, la cel de noi tehnici de rostire a textului scenic.

Prof. univ. dr. habil. Sorin Crișan



UArtPress

STUDIA ARTIS

Seria Școlii Doctorale
a Universității de Arte din Târgu Mureș

